RUBENS

ET

L'ÉCOLE D'ANVERS.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Études sur l'Allemagne, renfermant une histoire de la peinture allemande, seconde édition. 2 vol. in-8°.

Histoire des Idées littéraires en France au xixe siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs. 2 vol. in-8°.

Souvenirs d'Angleterre (descriptions de monuments et de tableaux, de mœurs et de paysages ; biographies et recherches historiques). 1 vol in-8°.

Histoire de la peinture flamande et hollandaise, 4 vol. in-8°, avec un supplément.

Les peintres brugeois. 1 vol in-18.

L'Architecture et la Peinture en Europe du ve au xvie siècle (dans le grand ouvrage intitulé : *Le Moyen âge et la Renaissance*).

La Cabane de l'oncle Tom, ou la vie des Nègres en Amérique, quatrième édition, avec une biographie de l'auteur. 1 vol. in-18.

Le Capitaine Firmin, ou la Vie des Nègres en Afrique. 1 vol. in-18.

SAINT-DENIS. — TYPOGRAPHIE DE DROUARD.

RUBENS

ET

L'ÉCOLE D'ANVERS

PAR

ALFRED MICHIELS.

Origines de l'école d'Anvers. — Les maîtres de Rubens. — Pierre-Paul Rubens. — Van Dyck, Jordaens, Snyders, les trois Teniers, Diepenbeck, Van Thulden, Quellyn le Vieux, Jean van Hoeck. — Autres élèves de Rubens. — Ses antagonistes : les Conservateurs ; les Révolutionnaires — Ses imitateurs. — L'école de Rubens à la seconde génération. — Artistes de divers genres formés par le grand homme.

PARIS

ADOLPHE DELAHAYS, LIBRAIRE-ÉDITEUR

4 ET 6, RUE VOLTAIRE

—

1854

PRÉFACE.

L'histoire de l'Ecole d'Anvers n'a jamais été exposée dans son ensemble : on n'a même fait aucune tentative à cet égard; je dirai mieux, il n'existe aucun travail préparatoire sur les élèves, imitateurs et graveurs de Rubens. Les œuvres de cette nombreuse pléiade pittoresque se trouvent cependant partout, ornent toutes les galeries publiques et toutes les collections privées. Son influence dure encore : chaque jour, les artistes de notre époque demandent des conseils aux morts illustres qui furent ses héros, et leurs toiles magnifiques sont un enseignement perpétuel. Nous

espérons donc que par son importance, comme par sa nouveauté, ce livre excitera l'attention, méritera la bienveillance des amateurs, classe de plus en plus nombreuse, depuis que les railways facilitent les voyages et permettent de franchir rapidement des centaines de lieues, pour aller goûter un plaisir noble et pur devant d'immortelles créations.

Les faits nouveaux rapportés dans ce volume exciteront, j'ose le dire, un certain étonnement. L'école d'Anvers, qui semblait mieux connue que les autres phases de la peinture flamande, ne l'était pas d'avantage. Une foule de renseignements authentiques sont venus le prouver. Dates, circonstances biographiques, rapports des artistes entre eux, jugements sur leurs œuvres, rien n'a pu subsister : il a fallu tout détruire pour tout édifier sur des bases nouvelles. De précieux documents sont accessibles au public; d'autres, encore inédits, m'ont été communiqués par MM. Génard, Théodore van Lérius et De Burbure avec une complaisance sans limites. Qu'ils reçoivent ici le témoignage de ma gratitude. Je n'ai moi-même respecté aucune des vieilles erreurs, et, me trouvant sur un terrain neuf, je n'ai suivi que mon opinion. Or, j'ai vu les œuvres dont je parle, je les ai étudiées avec soin, ce

que n'avaient certainement pas fait mes prédécesseurs.

L'Académie de Belgique, réunie pour examiner quel ouvrage publié dans le pays méritait le prix quinquennal de cinq mille francs, s'est déclarée en ma faveur, la première édition de mon *Histoire de la Peinture flamande* ayant été imprimée à Bruxelles. Mais elle a ajouté que, m'étant fait naturaliser Français, elle ne me donnait pas ce prix qui m'était dû. Elle a en conséquence divisé la somme entre la veuve d'un poète mort et deux Français naturalisés Belges. L'intérêt tout spécial de mon ouvrage pour mes anciens compatriotes, les longues recherches, les sacrifices qu'il a exigés, qu'il demande encore, pouvaient contrebalancer et au-delà une circonstance étrangère à la littérature. Il ne m'appartient pas néanmoins de juger le tribunal devant lequel a comparu mon livre. Je ne puis et ne veux que remercier l'Académie de son approbation : c'est la récompense à laquelle un auteur doit le plus tenir.

M. Piercot, ministre de l'intérieur, et M. Bivort, son secrétaire particulier, ont aussi des droits à ma reconnaissance, pour la manière affable dont ils m'ont accueilli et pour l'aide qu'ils m'ont prêtée : ma tâche s'étant trouvée

plus longue et plus difficile que je ne le croyais d'abord, leur concours m'a été nécessaire. Je me fais un plaisir d'associer à leurs noms celui de M. Edouard de Linge : il a, en toute circonstance, cherché à me faciliter mon travail, à éloigner de moi les obstacles; son active et sincère affection m'a consolé de bien des ennuis.

9 août 1853.

CHAPITRE PREMIER.

Origines de l'école d'Anvers.

Premiers renseignements sur la confrérie de Saint-Luc ou corporation des peintres anversois. — Hugo van der Goes. — La ghilde obtient de nouveaux priviléges. — Fêtes qu'elle donne. — Caractère moitié chrétien, moitié classique de ces réjouissances. — Quinten Matsys; il ne forme pas d'école. — Franz Floris; ses nombreux élèves. — Triomphe de la Renaissance. — Martin de Vos. — Tendances de la génération à laquelle appartenait Rubens.

On nomme spécialement École d'Anvers ce groupe d'artistes supérieurs, qui ont Rubens pour maître et pour chef. Ce n'est pas que la reine de l'Escaut n'eût produit avant eux des peintres d'un grand talent; mais ils ne possédaient pas le génie créateur, ou ne trouvèrent pas de disciples. Aucun d'eux n'exerça en conséquence d'action paternelle, n'offrit au monde le spectacle admirable d'un homme extraordinaire, qui, voyant et reproduisant la nature d'une certaine façon, entraîne d'autres esprits dans son cercle intellectuel, leur communique ses goûts,

ses habitudes d'imagination et ses procédés techniques. Or, c'est à ces conditions seulement que l'on forme une école. Mais si nul artiste d'Anvers ne fut assez heureux ou assez puissant pour se créer une postérité, pendant les XVe et XVIe siècles, la ville opulente donna le jour, durant cet intervalle, à des peintres demeurés célèbres, qui préparèrent les voies de Rubens. Montrer comment ils furent les annonciateurs du grand homme, chercher comment les arts du dessin, en des temps plus éloignés encore, débutèrent sur les rives de l'Escaut, ne sera aux yeux de personne un travail sans intérêt et sans importance. Nous aborderons donc notre sujet par cette enquête nécessaire. Nous voici arrivés dans le port de la métropole flamande ; jetons l'ancre et débarquons.

Le renseignement le plus ancien que nous possédions sur les origines de l'École anversoise, date de l'an 1420. Ce fut alors que Jean van Eyck, le fondateur de l'art belge, se rendit à une assemblée de la ghilde ou corporation des peintres, placée sous la protection de saint Luc. Il leur montra une tête du Christ exécutée à l'huile, probablement celle qui orne le musée de Bruges et porte la date mentionnée : les sociétaires lui firent de grands éloges. Plus tard, en 1549, les nobles de la ville offrirent à cette corporation un hanap, où était ciselée l'image de Jean van Eyck, pour qu'il témoignât de ce fait maintenant peu connu[1]. Il a pour nous un double intérêt : d'une part, il nous montre que la confrérie de Saint-Luc était constituée dès cette époque, et, selon toute apparence, existait déjà depuis longtemps ; de l'autre, cette visite du grand peintre nous offre, pour ainsi dire, une image

[1] *Notice sur l'Académie d'Anvers*, par L. van Kirchhoff, Anvers, 1824.

emblématique de l'influence qu'il dut exercer sur l'école naissante, car il était impossible qu'elle n'adoptât point sa manière et ses procédés. Jamais on n'avait rien vu de tel dans le nord de l'Europe, et l'artiste brugeois trouvait des imitateurs jusqu'en Italie.

Les archives d'Anvers contiennent une ordonnance des magistrats de la ville, promulguée le 26 novembre 1434, relativement à la confrérie de Saint-Luc : elle lui accorde certains priviléges et lui impose des règles de conduite ayant pour but le maintien de l'association et la prospérité de l'art, dit le préambule.

La ghilde ne semble néanmoins avoir été constituée définitivement que huit années après ; ce fut en 1442 qu'un décret de l'écoutète, ou magistrat suprême d'Anvers, fixa le nombre des métiers réunis sous la bannière de saint Luc et leur donna des statuts détaillés. Le commencement de cet acte, qui n'a jamais été traduit en français, mérite l'attention du lecteur :

« Nous, Jean Vanderbrugghen, chevalier, seigneur de Blaesvelt, écoutète d'Anvers et margrave du Rhin, bourguemestre, échevin et conseiller de la ville d'Anvers, faisons savoir à un chacun que les honnêtes bourgeois composant la société réunie des *peintres*, *sculpteurs en bois*, *tailleurs de pierre*, *verriers*, *enlumineurs*, *graveurs*, *imprimeurs*, *libraires*, *relieurs*, *encadreurs de miroirs*, *tailleurs d'images*, *fabricants d'arbalètes*, *fabricants de panneaux*, *peintres verriers*, *batteurs d'or*, *graveurs en caractères*, *fondeurs en caractères*, *fabricants de coffres destinés à être peints*, *potiers*, *fabricants de rideaux*, *fabricants de jeux de cartes*, *tapissiers*, *layetiers*, et tous ceux qui appartiennent à la confrérie de St-Luc, nous ayant exposé que les marguilliers de Notre-Dame d'Anvers leur ont octroyé dans ladite église

une chapelle qu'ils ont richement ornée en l'honneur de Dieu et de saint Luc, et qu'ils souhaitent l'embellir encore, mais sont arrêtés par la crainte de voir leur compagnie dissoute et sollicitent de nous un décret légal, qui leur garantisse certaines franchises, nous leur avons donné et accordé, etc. »

Ainsi vingt-quatre métiers différents, pour le moins, se trouvaient déjà réunis dans cette puissante corporation [1]. Le même acte du 22 juillet 1442, rappelle que, depuis l'année 1414, la confrérie a su mériter la bienveillance des magistrats. Nous devons donc regretter vivement que les premiers registres de la ghilde aient été perdus.

Le tableau des chefs, princes et doyens, que l'on conserve au musée d'Anvers, a pour point de départ l'année 1454. On élisait un nouveau chef et un nouveau doyen tous les ans; si celui-ci avait été un doyen d'âge, on verrait le même nom figurer sur la liste plusieurs années de suite, ce qui n'est pas. Il faut donc supposer que son titre représentait certaines fonctions particulières, qu'il avait l'obligation de remplir. De temps en temps on conférait la dignité de prince à de nobles personnages, qui, sans être artistes, pouvaient protéger la ghilde. Ce tableau précieux fut continué sans interruption jusqu'en 1778. Les registres de la société, encore existants, ont pour point de départ l'année 1453, mais ils furent tenus régulièrement jusqu'à l'époque de l'invasion française, en 1794. Ils renferment de curieux détails que nous ne pouvons omettre [2].

[1] Geschiedkundige Aenteekeningen aengaende de Sainte-Lucas Gilde, door J.-C.-E. baron van Ertborn.

[2] Voyez, concernant ces registres, la note première, à la fin du volume.

Jean Scurmoke et Jean Snellaert, doyens en 1454, sont les premiers dont on connaisse les noms. Aucun tableau de ces artistes ne nous est parvenu : nous n'avons de renseignements ni sur leur manière de peindre, ni sur les événements de leur existence. Un de leurs compatriotes, Hugo van der Goes, a laissé plus de traces et de souvenirs. On ne sait pas au juste quand il vint au monde, mais il dirigea, en 1467, les fêtes qui eurent lieu à Gand, pour l'installation de Charles le Téméraire sur le trône des comtes de Flandre [1]. L'année d'après, il travailla aux peintures de décors faites à Bruges pour *la solempnité de ses noepces* et pour un chapitre de la Toison d'Or [2]. Il ouvra dix jours et demi, à raison de quatorze sous par jour : on lui paya donc 7 livres 7 sous. En 1473, il fut un de ceux qui ornèrent la commune gantoise à propos du jubilé. Un tableau de sa main, qui orne la galerie de Munich, porte l'inscription suivante : H. V. D. Goes, 1472. En 1480, il tenait encore la palette ; Karel van Mander nous dit même qu'il était alors dans tout l'éclat de son talent, erreur manifeste, car il avait reçu directement les leçons de Jean van Eyck, décédé au mois de juillet 1440 : à la date mentionnée, il devait par conséquent être fort vieux. Quoique originaire d'Anvers, comme nous l'apprend Guichardin, il ne peut, au surplus, figurer parmi les précurseurs de Rubens. Il ne faisait point partie de la corporation de Saint-Luc ; son nom ne se trouve ni sur les registres de la ghilde, ni sur

[1] *Messager des sciences et des arts*, année 1826, page 128.

[2] Comptes de Fastré Hollet, touchant les ouvrages fais en l'ostel de monseigneur le duc de Bourgoingne en sa ville de Bruges, pour y tenir la feste de sa Thoison d'Or et la solempnité de ses noepces, aussi de plusieurs entremetz de paintures et aultres pour servir aux banquetz d'icelles en l'an MCCCCLXVIII.

le tableau du musée. Celui-ci ne mentionne qu'un Mathieu van der Goes, imprimeur, qui était vraisemblablement le frère du peintre : il existe des livres sortis de ses presses, portant la date de 1472. Quant à Hugo, nul doute qu'il ne fût membre de la ghilde brugeoise, placée comme celle d'Anvers sous le patronage de saint Luc, et assez riche pour se faire bâtir une chapelle en 1450, époque où la société renfermait plus de trois cents individus [1]. Pendant la dernière partie de son existence, le peintre habile se dégoûta du monde et se retira au monastère de Roodendale, autrement dit Rouge-Cloître, dans la forêt de Soignes ; il y termina pieusement ses jours et y fut enseveli, sans qu'on sache l'époque de sa mort.

Les tableaux, maintenant peu nombreux de Hugo van der Goes, offrent tous les caractères du style brugeois : cette couleur fine et intense que l'on prendrait pour de l'émail, tant le grain en est serré, tant la surface en est brillante et polie ; cette précision de dessin, que l'on aime quand on y a l'œil habitué, quoiqu'elle paraisse dure aux admirateurs exclusifs de la manière moderne ; cette observation délicate, minutieuse de la nature, qui ne néglige aucun détail ; ce système de composition, qui embrasse tous les objets, en sorte que chaque tableau est une image du monde, où figurent, près de l'homme, les bois, les prairies, le ciel, les fleurs, les animaux, les étangs et les rivières, les œuvres de l'architecture et les productions variées de l'industrie ; enfin, ce sentiment pieux, tranquille, doux et rêveur, qui est spécial au XVe siècle et au début du XVIe,

[1] *Galerie d'artistes brugeois*, par Octave Delepierre.

don gracieux attestant la jeunesse de la peinture et l'heureuse influence des idées chrétiennes. Les écoles savantes le détruisirent peu à peu : c'était une première fleur ; elle tomba, quand le printemps fit place à l'été, quand l'art moderne entra dans son âge mûr. Mais si brillantes qu'aient pu être les qualités obtenues depuis, on regrette souvent la fraîcheur morale, la noble ingénuité de l'époque antérieure, comme dans la femme accomplie, voluptueuse et expérimentée, on regrette le charme virginal, la tendresse confiante et naïve, la beauté suave et intacte de la jeune fille : c'est l'attrait du matin opposé à l'éclat du jour. Mais reprenons l'histoire de la ghilde.

En 1470, 1471 et 1472, elle obtint de nouveaux priviléges, et la commune lui octroya d'importants revenus. Non-seulement donc son existence se trouva hors d'atteinte, mais elle fut dès lors regardée comme une puissante corporation. Aussi, en 1480, la société de la Violette, chambre de rhétorique qui avait choisi cette fleur pour emblème et avait pour devise : *Réunis par l'amitié* (Uyt jonsten verzaemt), demanda-t-elle à en faire partie. On se garda bien de la repousser, car elle complétait la troupe. Un des plus grands plaisirs du temps consistait à former ce que nous appellerions des théâtres de société : un certain nombre d'individus, qui n'étaient pas acteurs de profession, se réunissaient pour débiter des pièces, ordinairement composées par l'un d'entre eux. Ils jouaient aussi des charades, déclamaient des poésies de leur invention, proposaient ou devinaient des énigmes, dessinaient sur de grands tableaux des rébus qu'il fallait expliquer. Tout cela était conçu dans un goût barbare. Les membres de ces communautés trai-

tèrent même plus tard des questions scientifiques, tantôt de vive voix, tantôt dans des mémoires. Quelques-uns de ces écrits nous sont demeurés : on y trouve parfois de l'érudition, mais indigeste et puérile, entassement de faits et de dates que nulle idée ne coordonne, ne vivifie, et dont le style baroque est dépourvu d'agrément[1]. Deux autres chambres de rhétorique, celle du Souci d'abord, ayant pour devise : *Croissant en vertu*, puis celle de la Branche d'olivier, ayant pour emblème la colombe apportant à Noé un rameau vert de cet arbre, et pour légende : *Ecce gratia*, se réunirent par la suite à la jurande de Saint-Luc. On ne sait point quand fut incorporée la première, mais la seconde, fondée en 1500 par Joris de Formantel, fut aussitôt accueillie.

Les diverses maîtrises des Pays-Bas se convoquaient à de grandes fêtes, où elles luttaient soit d'intelligence, soit d'adresse, pour obtenir des vases d'or et d'argent offerts en prix. La *Chronique de Malines* rapporte qu'une société de la ville, dite Société de la Vieille-Arbalète, éclipsa les tireurs de quarante-deux autres villes, réunis à Tournay, dans l'année 1455. Ces corporations se multiplièrent tellement que la Belgique seule possédait, au XVIe siècle, cinquante-neuf chambres de rhétorique, dont un bon nombre avaient été fondées pendant le XVe, et dont la première, celle de Diest, remontait à l'année 1302[2]. En 1491, un membre de la confrérie de Saint-Luc, nommé Jean Casus, remporta le prix d'un grand tournoi littéraire tenu à Malines, au-

[1] *Geschiedkundige Aenteekeningen*, etc. door van Ertborn.— Cornelissen, *De l'origine des chambres de rhétorique.* — *Schets eener Geschiedenis der Rederyken*, door Kops.

[2] Grammaye, *Antiquités du Brabant.*

quel il prit part avec plusieurs de ses collègues : la même année, les Anversois triomphèrent encore à Bruxelles dans une lutte semblable. En ces deux occasions, ils jouèrent une pièce ou, comme on disait alors, un *esbatement*. Les années 1492 et 1493 furent aussi pour eux des temps de victoires.

La confrérie de Saint-Luc se distinguait en outre dans les circonstances solennelles, comme les entrées des princes et l'installation des ducs de Brabant. Les divers métiers de la corporation avaient à cœur de montrer leur savoir-faire ; les menuisiers dressaient des arcs de triomphe, des estrades ; les tapissiers et marchands de custodes les ornaient de draperies ; les sculpteurs en pierre et en bois les décoraient de statues, et les imagiers y traçaient rapidement de vives peintures. Par la suite, Rubens exécuta pour une fête analogue de véritables chefs-d'œuvre, que le burin nous a conservés[1]. La première cérémonie de ce genre où figure la maîtrise de Saint-Luc, la première au moins dont ses archives fassent mention, fut l'entrée de l'empereur Frédéric, de son fils Maximilien, roi des Romains, et du prince Philippe-François, qui venait ceindre la couronne ducale du Brabant. Les membres de la ghilde jouèrent devant eux plusieurs pièces. Le texte d'une de ces ébauches nous est resté[2]. Nous allons en donner une courte analyse, parce qu'on y voit percer, sous la forme littéraire, une des tendances de l'école anversoise.

[1] L'entrée à Anvers du prince Ferdinand, frère de Philippe IV, et gouverneur des Pays-Bays, donna lieu à ces compositions, en 1635.

[2] Le papier, l'écriture et le style, comparés aux différents actes des archives en fixent la date de l'année 1480 à l'année 1500. On peut donc supposer qu'elle fut du nombre des morceaux représentés devant les souverains. *Geschiedkundige Aenteekeningen*, page 10.

Weirbracht, aubergiste, a épousé une jolie femme, qui le rendrait heureux, si elle n'était pas toujours malade, ou ne feignait point de l'être avec tant d'habileté, que le pauvre homme la plaint du fond de son cœur. Elle finit par lui persuader que le seul moyen de la guérir, c'est d'aller dans les Indes chercher une eau merveilleuse. Le mari trouve le voyage un peu long, mais la tendresse conjugale l'emporte sur tous les autres sentiments : Weirbracht se met en route. A peine sort-il de chez lui qu'il rencontre un marchand de poulets, la hotte au dos, et comme ils sont très-intimes, l'aubergiste lui confie son chagrin. Le persécuteur de la volaille se prend à rire et lui assure que tout cela est une farce, un prétexte dont on se sert pour l'éloigner. Il lui conseille de se mettre dans sa hotte. — « J'irai me loger chez vous, lui dit-il, et vous y rentrerez avec moi, sans qu'on se doute de votre présence ; vous verrez alors si mes soupçons ne se confirment pas. » — L'aubergiste aime mieux suivre ce plan que de partir pour les Indes.

Pendant qu'ils causaient, la chétive et souffrante épouse avait repris toute sa santé. Un prêtre de ses amis était venu lui imposer les mains et lui donner sa bénédiction. Ils avaient dressé la table, choisi le meilleur vin, et, tout en dégustant de bons morceaux, plaisantaient du crédule mari : leur intention était de passer la nuit ensemble. Mais voilà que le marchand de poulets vient demander un gîte : l'hôtesse le lui refuse tout net. Cependant, comme le prêtre lui fait observer que ce désir trop évident de rester seuls peut inspirer des soupçons, elle laisse entrer l'ennemi dans la place. Le trafiquant s'assied, mange et boit avec eux. L'entretien s'anime et le couple jovial tombe encore sur le pauvre aubergiste,

dont ils raillent la confiante simplicité. Le mari ne perd pas un mot de leurs touchants discours. Bien convaincu enfin de leurs bonnes dispositions à son égard, il sort de sa hotte et les chasse tous deux à coups de bâton.

Comme il y a un grand nombre de mots et de locutions françaises dans cette petite pièce, on doit croire que c'est une *sotie* traduite en flamand, après avoir été d'abord un fabliau. Mais, quelle que soit son origine, elle prouve que dès lors les habitants d'Anvers ne témoignaient pas au clergé une déférence superstitieuse; elle annonce les rapides progrès que le calvinisme devait faire dans la cité brabançonne, au XVIe siècle, et l'insouciante liberté de Rubens, de ses élèves et imitateurs, quand ils traitaient des scènes religieuses, indifférence mêlée d'un véritable paganisme.

En 1493, les doyens firent décorer à neuf la chapelle de la ghilde, dans la cathédrale. Ils y placèrent des statues d'anges, ainsi que les emblèmes et les armoiries de la société : ces dernières se composent de trois écus d'argent [1] sur un champ cramoisi, avec une tête de bœuf pour cimier. C'est ici le lieu de faire observer combien les jurandes et maîtrises ont été favorables au développement de la peinture néerlandaise. Presque toutes avaient des autels particuliers dans les églises, et, le point d'honneur s'en mêlant, elles les ornaient à l'envi les unes des autres. La seule église de Notre-Dame, à Anvers, renfermait vingt-quatre chapelles de corps et métiers, chapelles que l'invasion française a seule détruites, en 1794. On y voyait cinquante et un tableaux, dont plusieurs étaient des chefs-d'œuvre. La *Descente de croix*, la

[1] *Ecus* dans le sens de boucliers.

Visitation, la *Présentation au Temple*, par Rubens, décoraient celle des arquebusiers. Parmi les autres toiles, on distinguait quatre morceaux de Michel van Coxie, deux de Franz Floris, seize de Martin de Vos, et des ouvrages uniques de Wenceslas Coeberger, Otto Venius, Henri van Balen le Vieux, Cornille Schut et François Pourbus [1]. Les jurandes des autres villes possédaient aussi des autels dans les églises de chaque endroit et les paraient somptueusement. Que l'on juge maintenant combien cet usage était propice aux beaux arts, combien les peintres, les sculpteurs lui devaient d'occasions précieuses pour déployer leur talent, s'assurer des gains honorables et mettre leurs toiles en permanence sous les yeux du public! La corporation d'ailleurs formait une sorte de grande famille, et comme il y entrait des hommes de professions très-diverses, si les coloristes trouvaient des jaloux parmi leurs confrères, ils devaient nouer des amitiés avec les autres membres de la ghilde, rencontrer parmi eux des admirateurs, des chalands et des soutiens. N'oublions pas non plus qu'une foule de ces jurandes avaient des maisons communes, appelées *Chambres*, dont un grand nombre subsiste encore, notamment à Bruxelles, Anvers, Gand, Bruges et Ypres. On décorait souvent ces habitations de peintures sur bois ou sur toile. Ainsi la chambre du Vieux-Serment [2] de l'Arbalète, à Anvers, renfermait jadis un tableau d'Abraham Janssens, figurant la Concorde, et la reproduction d'une toile de Rubens par Gé-

[1] Description des principaux ouvrages de peinture et sculpture actuellement existants dans les églises, couvents et lieux publics de la ville d'Anvers; brochure de 107 pages, publiée à Anvers au XVIIIe siècle, sans date.

[2] Dans les Pays-Bas, le mot *serment* est synonyme de ghilde, quand il s'agit d'une corporation qui s'exerce au maniement des armes, parce que la ville fait prêter serment de fidélité à ses chefs.

rard Hoet. Ces compositions ornaient deux cheminées. La chambre du Jeune-Serment de l'Arc possédait une œuvre de Jean Feydt avec des personnages de Jordaens, et un *Saint Sébastien* de Michel van Coxie : dans la chambre du Serment des Gladiateurs se trouvait un grand morceau de Joseph van Craesbeeck, qui représentait la place publique où cette compagnie manœuvrait et s'exerçait : les figures étaient les images de tous ses doyens. Plus tard, lorsque la confrérie de Saint-Luc fut logée dans la Bourse actuelle d'Anvers, elle orna les salles mises à sa disposition avec une bien autre magnificence, comme on le verra en temps et lieu.

Quelques détails des fêtes que donnait la ghilde méritent encore d'être mentionnés. Lorsque Philippe, duc de Brabant, convoqua, par exemple, toutes les sociétés de Rhétorique à Malines, en 1493, la maîtrise de Saint-Luc se rendit dans *la jolie ville*, ainsi nommée à cause de son élégance et de sa propreté, avec un char de triomphe, qui portait son patron occupé à peindre la Vierge. L'année suivante, Blanca-Maria, femme de l'empereur Maximilien, ayant fait à Anvers une entrée solennelle, le jour même où tombait la fête de Saint-Luc, la ghilde donna en l'honneur de l'apôtre et de la princesse le spectacle d'un tournoi, dans lequel trente chevaliers parurent, le casque en tête et la lance à la main. Peu de temps auparavant, elle avait dressé sur la grande place les statues de Junon, Vénus, Pallas et autres déesses olympiques, pour glorifier l'empereur Maximilien et charmer sa vue. En 1495, elle joua une pièce intitulée : *La conquête de la Toison d'or*, qui ne renfermait pas moins de 2,800 vers et obtint un si grand succès, que la compagnie la représenta de nouveau à

la mi-Carême. Le pape Alexandre VI l'autorisa, cette même année, par une bulle, à établir dans la cathédrale une pieuse confrérie, sous l'invocation de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs. On voit combien d'objets disparates occupaient l'attention de la ghilde. Tantôt c'étaient les traditions chevaleresques, les légendes, les idées chrétiennes, tantôt les souvenirs de l'antiquité, les dieux et les héros païens, qui tenaient la première place dans ses galas et festivals. Cette lutte de la renaissance et du moyen âge, au bord de l'Escaut, dès la fin du XVe siècle et pendant le règne de la manière brugeoise, toute septentrionale, tout imprégnée de dévotion et de poésie catholique, est assurément un fait curieux à signaler.

Aucun peintre digne de mémoire ne semble avoir résidé dans la ville flamande, durant ce période, soit qu'il y fût né, soit qu'il fût venu s'y établir. Les chefs et doyens de la ghilde, que leurs noms inscrits sur les registres de la corporation et sur le tableau du musée nous font connaître, n'ont pas laissé de réputation, et leurs ouvrages ne méritaient sans doute pas qu'on en prît soin, puisque les nombreux connaisseurs des Pays-Bas ne les ont point préservés de la destruction. Vers la fin du siècle, un homme supérieur éclipsa tout à coup ces artistes nuls ou médiocres, et s'affranchit de la tradition brugeoise.

Il devait le jour à une famille de serruriers, et s'appelait Quinten Metsys, Matsys ou Massys, car on trouve son nom orthographié de diverses manières par lui et par d'autres. Anvers et Louvain se disputent en ce moment même l'honneur de lui avoir donné naissance. D'une part, tout annonce qu'après Bruges, Louvain fut, pendant le XVe siècle, la ville flamande qui montra le

plus de goût et d'aptitude pour les beaux-arts. Mathieu de Layens construisait alors son riche et gracieux hôtel de ville, le peintre-décorateur Hubert Stuerbout dessinait les modèles des bas-reliefs qui ornent les impostes de ses niches, les sculpteurs Othon van den Putte, Guillaume Ards, Josse Beyert et Guillaume Faes taillaient la pierre avec une habileté remarquable, Thierry Stuerbout y fondait une école de peinture, qui semble avoir prospéré, puisque l'on connaît les noms de treize élèves formés par lui [1]; enfin la serrurerie et l'horlogerie produisaient des chefs-d'œuvre, grâce à Josse Matsys, que l'on regarde, non sans vraisemblance, comme le frère de Quinten. Un pareil séjour eût donc été propice au développement d'un grand peintre, d'un grand artiste quelconque. Guichardin et Opmeer désignent d'ailleurs Matsys comme originaire de Louvain. D'une autre part, deux écrivains plus modernes, nés tous deux à Anvers, Fickaert et Fornenberg, expriment une opinion différente; M. De Burbure a trouvé toute une généalogie anversoise du fameux coloriste, généalogie qui remonte jusqu'en 1446. Mais, M. Edward van Even m'adresse un texte inédit, où l'existence d'une famille Massys à Louvain se trouve établie d'une manière positive dès l'année 1440 [2]. Le débat n'est point terminé, comme on voit, et plus d'une brochure, plus d'un article seront encore nécessaires pour vider la question. Quoi qu'il en soit, Josse et Quinten perdirent leur père, Jean Massys, en 1466, l'année même durant laquelle le peintre

[1] Notice biographique sur le peintre Quinten Matsys, par Edward van Even, Louvain, 1846. — Les Artistes de l'hôtel de ville de Louvain, par le même, 1852. Cet ouvrage est plein de renseignements aussi neufs que précieux pour l'histoire des arts en Belgique.

[2] Voyez à la fin du volume ce document nouveau.

futur avait reçu le jour. Josse travailla longtemps pour le compte de sa mère : en 1482, il dirigeait encore sous son nom l'établissement paternel. Mais bientôt après il se maria avec Christine van Pulle, et une nouvelle famille lui imposa de nouvelles charges, aussi bien que de nouveaux devoirs. Au bout de quelque temps, il fallut se séparer : Quinten ayant achevé sa croissance et étant un habile forgeron, emmena sa mère à Anvers, dont l'opulence faisait de rapides progrès, en sorte qu'il pouvait raisonnablement espérer obtenir, dans une ville commerçante, des travaux plus nombreux et des prix plus élevés. Si on suppose l'artiste originaire d'Anvers, on dira seulement qu'il changea de demeure. On sait comment l'amour lui fit, par la suite, abandonner l'enclume et le marteau pour la palette. Nous n'avons point à nous occuper de cette anecdote, en cherchant les origines d'une école célèbre. Mais nous devons justifier la date que nous avons assignée à la naissance de Quinten. On le suppose généralement venu au monde en 1450 ou 1455. Mais tous les tableaux datés, qui nous restent de lui, sont postérieurs à l'année 1500 : son œuvre la plus ancienne et la plus belle fut exécutée en 1508. S'il avait vu le jour aussitôt qu'on veut bien le dire, il serait bizarre qu'il ne nous restât aucune trace de son activité durant un espace de vingt-cinq ou trente ans. Néanmoins, comme un fait pareil, quand il s'agit d'époques éloignées, dont le temps n'a guère respecté les productions, n'aurait absolument rien d'extraordinaire, notre opinion demande à être corroborée par d'autres preuves. Or, il existe au musée de Florence deux portraits de Quinten Matsys et une image de sa femme, tous trois de sa propre main. Une des effigies de

l'artiste couvre un petit panneau, cintré dans la partie supérieure : la jeunesse de la figure, la timidité de l'exécution et les efforts qu'elle trahit, doivent faire ranger ce morceau parmi ses premières œuvres. Le second portrait nous met devant les yeux un homme d'un âge mûr, mais robuste et parfaitement conservé. La tête de la femme, Catherine Hyens, qu'il épousa en secondes noces vers 1508, n'accuse pas plus de trente ans : à sa gauche, on lit la date de 1520. Les deux images, en outre, semblent contemporaines : le travail a les mêmes caractères et nul motif ne s'oppose à ce qu'on les croie exécutées l'une après l'autre, sans interruption. Toutes deux témoignent en faveur de mon avis; car si Quinten Matsys avait eu cinquante ans passés en 1508, il n'est guère probable qu'il eût épousé alors une jeune fille de dix-huit ans, et douze ans plus tard, âgé de soixante-cinq ou soixante-dix ans, il n'aurait pas offert lui-même cet aspect de vigueur, ces formes pleines et cette fermeté d'attitude que l'on remarque dans son portrait. Il fut reçu franc-maître de la confrérie de Saint-Luc en 1491-1492 (l'année commençait à Pâques); il aurait eu alors vingt-cinq ans, selon notre calcul, et il est probable que son mariage eut lieu seulement après son admission, puisque le père d'Adélaïde van Tuylt ne voulait la donner qu'à un peintre. C'est bien l'âge de l'exaltation amoureuse et des entreprises difficiles, de l'ardeur chevaleresque en un mot, et la résolution de Quinten Matsys était vraiment un acte d'héroïsme affectueux.

Une autre raison donne à penser que Matsys ne mourut pas fort vieux, en 1531 : c'est qu'il n'a pas fait école. Or, dans une longue carrière, il eût fini par entraîner sur ses pas un cortége d'élèves et d'imitateurs : il ne nous

offrirait pas le spectacle très-rare d'un homme vraiment supérieur, marchant seul au milieu de son époque.

Matsys montra effectivement un esprit inventif et un talent original. Sa manière n'a aucun rapport avec le style brugeois. Si observateurs, si fidèles à la nature qu'aient pu être les Van Eyck et leurs successeurs, leurs tableaux revèlent la poétique influence du christianisme : on sent qu'ils ont eu un point de depart idéal. Leurs types, leurs expressions, leurs sujets, leurs monuments, leurs paysages font penser aux légendes, lors même qu'ils ne développent point un récit merveilleux, comme un bon nombre de peintures formant série, exécutées par cette école. Si les détails sont empruntés au monde réel, l'aspect de l'ensemble, le caractère des physionomies, le soin de l'exécution, la prodigieuse finesse de la couleur, la placidité de la lumière et le calme invariable du ciel nous en éloignent, transportent l'imagination dans une sphère plus sereine, plus brillante et plus heureuse. Les proportions réduites des personnages aussi bien que des accessoires, nous annoncent elles-mêmes que nous avons quitté le sol de la vie positive. Matsys se rapproche en tout point de la nature ; ses fonds seuls gardent une sorte de bizarrerie fantastique. Mais le sentiment rêveur, idéal, l'attrait fabuleux ont disparu de l'image. Au mysticisme chrétien succède l'observation exclusive de la réalité. Les personnages grandissent, se rapprochent des dimensions vraies, sans les atteindre encore. Ils occupent aussi plus d'espace dans le champ du tableau et diminuent l'importance des objets secondaires. Les préoccupations ordinaires de la vie prennent sur les figures la place de la piété, du calme et de l'onction. La couleur subit une métamorphose analogue. Elle n'est plus

brillante, polie comme un émail ; elle devient fruste, grenue, comme la surface des terrains, des pierres, des bâtiments, des écorces, de presque tous les feuillages, comme l'extérieur de presque tous les animaux [1]. Le dessin, au lieu d'être timide, serré, un peu dur, acquiert de la facilité, de l'ampleur ; les contours prennent de la mollesse. On admire çà et là des tons chauds, des effets harmonieux, qui rappellent les maîtres italiens. Matsys a donc bien plus que Van Eyck et Hemling les qualités du style moderne ; et ce qui augmente son mérite, ce qui en fait un homme vraiment original, c'est qu'il n'avait pas franchi les Alpes, c'est qu'il n'imite en rien les artistes méridionaux. Ses ouvrages attestent qu'il ne les connaissait pas : il a puisé en lui-même et dans l'étude impartiale de la nature les qualités précieuses de sa manière, qualités nouvelles sous les brumes du Nord et qu'Albert Durer, son contemporain, ne sut pas acquérir.

Quinten Matsys pouvait donc produire une seconde école flamande, originale comme celle des Van Eyck et tout aussi néerlandaise, qui eût dominé, fécondé le XVIe siècle, comme la méthode brugeoise féconda le XVe. On est surpris et affligé de voir que pas un homme de talent ne marcha sur ses traces, qu'il resta isolé au milieu de son génie. Les noms de plusieurs peintres qui fréquentaient son atelier, noms retrouvés dernièrement, confirment sa solitude intellectuelle, car tous ces artistes ont vécu dans la plus profonde obscurité : il a fallu fouiller les archives d'Anvers pour constater leur existence [2].

[1] Le Christ et la Vierge du musée d'Anvers ont néanmoins le poli de l'ancienne manière : on ne brise pas tout d'un coup avec la tradition.

[2] Outre son fils Jean, qu'il forma, Quinten Matsys reçut comme élèves :

La cause principale qui empêcha Quinten Matsys d'exercer autour de lui une action utile et glorieuse, ce fut sans doute le mouvement de la Renaissance, par lequel les esprits se trouvaient emportés à la fois vers les Anciens et vers l'Italie, héritière de leurs tendances comme de leurs traditions. Ce mouvement, ainsi que des témoignages positifs nous ont permis de le constater, avait pénétré à Anvers dès la fin du XVe siècle. Au début du XVIe, les peintres flamands prirent l'habitude d'aller travailler sur le sol de l'Italie, pendant un laps de temps plus ou moins long. Jean de Maubeuge traversa les Alpes en 1503, Bernard van Orley, dit Bernard de Bruxelles, vers 1508 ; Michel van Coxie, Lambert Lombard, Jean Schoreel, Heemskerk prirent la même route. Aussi le premier peintre anversois quelque peu illustre, dont le nom s'offre à nous après celui du dessinateur-forgeron, est-il Franz Floris, admirateur passionné du genre ultramontain. Il avait étudié à Liége sous la direction de Lambert Lombard, épris lui-même des formes et des doctrines accréditées par les artistes grecs et romains, avant même qu'il eût visité la péninsule, où des circonstances malheureuses ne le laissèrent résider qu'un petit nombre de mois. Ainsi préparé, Franz Floris céda sans résistance à l'impulsion de la mode, comme on suit le mouvement d'une foule qui marche tout entière dans le même sens. La première génération d'imitateurs avait pris Raphaël pour guide ; l'artiste anversois et ses

en 1495, Ariaen ; en 1501, Willem Muelenbroec ; en 1504, Edwaert Portugalos ; en 1510, Henne (Henri) Boechmakere. Jean eut pour disciples : en 1536, Franz van Cuyck ; en 1543, Franz de Witte ; en 1567, un élève dont le nom n'est pas indiqué ; en 1569, Olivier de Cuyper. Pourrait-on trouver une série d'hommes plus inconnus ?

contemporains préférèrent le style grandiose de Michel-Ange. Ce fut à qui s'approprierait le mieux sa science anatomique, l'énergie de ses formes, de son expression, les attitudes violentes et audacieuses de ses personnages. La *Chute des Anges rebelles*, le *Jugement dernier* étant des motifs en harmonie avec cette tendance, on y revint constamment. Les sujets plus doux, plus calmes, les épisodes de l'Évangile perdirent à proportion : ou bien on les négligeait, ou bien on les traitait d'une manière sèche, prosaïque, dépourvue de grâce et de sentiment. Ce fut ainsi que travailla Franz Floris : ses toiles n'offrent plus de caractères indigènes, ni dans les types, ni dans le dessin, ni dans la couleur, ni dans les costumes, ni dans les autres accessoires ; l'expression garde seule un peu de lourdeur flamande. Toute la poésie du Nord, tout le charme local ont disparu.

Telle est néanmoins la puissance de la vogue, que notre artiste forma plus de cent vingt élèves, qui s'éparpillèrent ensuite dans les différentes villes des Pays-Bas et dans maintes contrées de l'Europe. Après avoir commencé leurs études ailleurs, des jeunes gens quittaient leurs maîtres et venaient terminer leur éducation chez lui. Les principaux de ces disciples furent Krispiaan van der Broeke, Joris de Gand, que le roi d'Espagne et la reine de France choisirent pour leur peintre, Martin et Henri van Cleef, Lucas de Heere, Antoine Blokland, Jérôme, François et Ambroise Frank ou Franken, Herman van der Mast, Joost de Beer et Martin de Vos. L'énumération de Karel van Mander est beaucoup plus étendue [1], mais nombre d'hommes qui jouissaient de quelque célébrité à

[1] Het Leven der Schilders, Amsterdam, 1764 ; tome 1er, pages 229 et suivantes.

son époque, ont maintenant perdu tout renom ; leurs tableaux n'ayant pu soutenir l'épreuve du temps, leur mémoire a sombré, comme un navire trop faible pour lutter contre les orages.

Quoi qu'il en soit, l'influence de Matsys pouvait-elle résister à cette légion d'artistes, qui entraînaient le goût national dans une autre direction? Presque tous fortifièrent leur engouement par un voyage au-delà des Alpes.

Franz Floris ayant cessé de vivre en 1570, Martin de Vos, âgé de trente-neuf ans, hérita de sa suprématie. Pendant qu'il habitait la péninsule, la manière de Tintoret lui avait semblé préférable à toutes les autres, et il s'était lié si intimement avec l'artiste vénitien, qu'ils avaient travaillé plus d'une fois ensemble. Il forma lui-même un assez grand nombre d'élèves, parmi lesquels se distinguèrent surtout Henri de Clerck et Weneeslas Coeberger, peintres de la cour sous Albert et Isabelle. Ayant d'ailleurs la main très-rapide, il exécuta une foule de dessins pour les graveurs ; les estampes tracées d'après ses modèles portent les noms de vingt-sept artistes différents : cette multitude de planches contribua, sans le moindre doute, à répandre dans les Pays-Bas le goût du genre italien. Et comme Martin de Vos mourut en 1603, lorsque Rubens avait déjà vingt-six ans, la ruine du style national se trouva, même avant cette époque, un fait accompli. Renonçant aux qualités indigènes, tous les peintres flamands tâchaient de dépayser leur imagination. Leurs efforts n'aboutissaient qu'à des œuvres médiocres : d'une part, leur nature se trouvait contrariée ; de l'autre, ils ne possédaient point l'élévation, la délicatesse morale et esthétique des peuples

méridionaux. Ils imitaient donc le chien qui abandonne sa proie pour l'ombre, et l'école néerlandaise se trouvait menacée de languir dans une éternelle infériorité.

Mais le génie des nations a de merveilleux retours. Comprimé sur un point, il se glisse vers un autre : on le croit disparu à jamais, pendant qu'il se fraye une voie souterraine. Un jour enfin, il s'échappe de l'ombre, plus fort, plus brillant et plus vivace. C'est ainsi que la justice et la vérité, ces immortelles proscrites, éludent, tournent les obstacles, quand elles ne les renversent point.

Tôt ou tard donc, il devait naître en Belgique un homme extraordinaire, qui, après avoir subi l'influence italienne, s'emparerait de tous les éléments de l'art méridional, les combinerait selon son goût et les forcerait à servir d'expression au génie flamand. Rubens eut la gloire d'opérer cette métamorphose. Il serait injuste de croire néanmoins qu'il en comprit seul la nécessité. Plusieurs hommes de sa génération, comme Abraham Janssens et Wenceslas Coeberger, essayèrent de se former un style original sur le nouveau terrain où était placée la peinture néerlandaise; mais, quoiqu'ils fussent doués d'un grand mérite, ils ne possédaient pas la vigueur nécessaire pour accomplir cette importante mission. Ils virent le but, ils approchèrent du rivage, déployèrent toutes leurs voiles, manœuvrèrent de leur mieux, et n'eurent pas l'honneur d'atteindre le port. Quand Rubens y entra majestueusement à leur vue, ils furent donc pris de colère et de désespoir. Aussi ne lui épargnèrent-ils point les jalouses hostilités. Qu'importait au grand homme, sûr de lui-même et à l'abri des orages? Ces peintres secondaires figurent principalement dans

l'histoire de l'art comme ses compétiteurs, puisque leur tentative a échoué. Nous les apprécierons donc après avoir expliqué le génie et l'action historique de Pierre-Paul. Groupés autour de lui, on jugera mieux les qualités réelles qu'ils possédaient et les faiblesses qui les empêchèrent de réussir.

CHAPITRE II.

Les maîtres de Rubens.

Rubens sauve l'art flamand qui s'égarait. — Tobie Verhaegt, son premier maître. — Adam van Noort. — Caractère farouche de ce peintre. — Son talent se corrompt au milieu de la débauche. — Suicide étrange de Karel d'Ypres. — Biographie d'Otho Venius. Descriptiou de sa manière et de ses ouvrages.

Quoique le XVI[e] siècle ne fût pas demeuré inactif et eût conquis certains résultats nécessaires au développement ultérieur de l'art, il est manifeste qu'il avait perdu sous d'autres rapports et que vers la fin de cette mobile époque, la peinture ne montrait plus ni élan, ni originalité. Après avoir cherché d'abord son salut dans la manière de Raphaël, dont elle n'avait que très-imparfaitement saisi la grâce, puis dans la verve audacieuse de Michel-Ange, dont la grandeur lui avait échappé à son tour[1], elle ne savait plus quelle direction prendre, et,

[1] Cette distinction a été faite par Schnaase dans ses *Lettres néerlandaises* (p. 249); le style de Raphaël, que la première génération du XVI[e] siècle

faisant quelques pas sur toutes les routes, n'en suivait délibérément aucune. Si cette indécision s'était prolongée, elle aurait anéanti l'école flamande : ses traits caractéristiques se seraient effacés l'un après l'autre. Mais pour la tirer de cette dangereuse situation, il fallait qu'un grand homme, un homme énergique, vînt lui servir de chef et de guide. La destinée le lui octroya, et elle reprit, pendant un demi-siècle, une force nouvelle. On doit désirer savoir comment débuta ce rédempteur et quels maîtres lui enseignèrent les éléments de la peinture : l'éducation de Pierre-Paul Rubens ne peut être une chose indifférente.

Tobie Verhaegt, peintre de paysage, lui donna les premières leçons. Né à Anvers en 1566, il avait onze années seulement de plus que son élève. C'était un homme remarquable, selon le témoignage de Van Mander et l'éloge versifié de Cornille de Bie. La famille de Rubens ne l'eût pas d'ailleurs, selon toute apparence, confié à un individu sans talent. Cornille loue ainsi ses ouvrages : « Comme chaque objet s'adoucit dans le lointain! Comme les arbres sont bien touchés, sont peints d'une manière vivante! Quels terrains légers et faciles! Quel air sauvage ont les rameaux entrelacés! » L'adresse de Tobie Verhaegt lui acquit l'estime et la faveur du grand duc de Florence. Il n'obtint pas un moindre succès à Rome : on y admira beaucoup une Tour de Babel, où il avait prodigué la patience et les détails. Charmé de la sensation causée par ce tableau, il peignit le même sujet trois ou quatre fois. Une des variantes ornait l'église de Lierre ; Sébastien Franck avait exécuté les personnages. Le

adopta, fut surtout accueilli dans le Brabant ; Michel-Ange, modèle de la seconde, eut ses principaux sectateurs dans la ville d'Anvers.

XVIe siècle, époque de trouble et de révolutions, aimait cet épisode de l'Ancien Testament, symbole du désordre auquel il était lui-même en proie. On ne sait rien de plus concernant Tobie Verhaegt, sinon qu'il termina ses jours dans l'année 1631.

Adam van Noort, le second maître de Rubens, excite par ses étranges habitudes un assez vif intérêt : il personnifie toute une classe d'hommes. On trouve dans les pays du Nord des individus qui en sont la représentation fidèle : le climat produit sur eux les mêmes effets que sur la nature. Ce sont des caractères orageux comme les mers septentrionales ; des esprits sombres comme le jour qu'un ciel terne laisse pénétrer sous les branches des sapins ; des âmes pleines d'humeurs farouches, que tourmentent de brusques variations, pareilles aux caprices de l'atmosphère boréale. Quand on les approche, elles vous causent une sorte de malaise; on sent que la discorde, qui règne au dehors parmi les éléments, règne aussi entre leurs facultés, leurs passions, leurs projets. Sans pouvoir dire ce qu'on éprouve, on devient triste, comme pendant l'hiver, sur un sol blanchi par la neige, lorsque le soleil a disparu, que des nuages aux tons cuivrés brillent à travers les rameaux dégarnis des bois, qu'une troupe de corbeaux tourne dans la lumière mourante avec des cris funèbres. Un petit vent glacé, monotone, se lamente sans repos dans les buissons flétris; une brume violette monte du fond des vallées, où dorment immobiles les étangs captifs. L'ombre vient, morne et tragique ; il semble que tout va périr et que la campagne soit un grand cimetière.

Adam van Noort fut un de ces hommes moroses, qui ont une si chagrinante influence. Triste et sauvage, il

recourait au vin pour dissiper sa mélancolie; le vin lui procurait une gaieté factice, qui éclairait un moment son âme indomptable et s'éteignait d'elle-même après les orages de l'ivresse. Quand il n'avait pas bu, il maltraitait tout le monde; son talent, affaibli au milieu de ses colères, devenait, pour ainsi dire, la proie de sa mauvaise humeur. Un tel maître ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens. Jacques Jordaens, Van Baelen, Sébastien Franck supportaient mieux ses accès farouches. Le premier avait une raison très-forte pour montrer de la patience : il aimait la fille de l'artiste et, quand le père le brutalisait, un sourire, une douce parole de la gracieuse enfant lui rendaient le courage. Il épousa sa consolatrice.

Adam van Noort était né en 1557, à Anvers. Il prit les leçons de Lambert van Noort, son père, qui avait reçu le jour à Amersfort, en Hollande, vers l'année 1520. Ce dernier possédait du talent comme peintre et comme architecte. On voit de lui au musée d'Anvers quelques productions passables où règne le style du XVI[e] siècle [1]. En 1547, il fut reçu membre de l'Académie. Les ouvrages de son fils sont si rares qu'on lui attribue seulement deux morceaux : l'un, placé dans la galerie de Darmstadt, représente la femme adultère devant le Christ; l'autre, conservé dans l'église Saint-Michel à Gand, a pour sujet un malade guéri par l'intercession de la Vierge. Le flatteur Cornille de Bie, dont le livre est un panégyrique perpétuel, ne marchande point les éloges, quand il s'occupe d'Adam van Noort. « Il a si bien cultivé l'art et d'une manière si belle, qu'une foule de

[1] Elles sont au nombre de quatorze et constatent de la manière la plus évidente que l'auteur était un homme médiocre.

personnes en restent surprises. L'or de Crésus ne saurait être comparé aux magnifiques dons qu'il a reçus du ciel. » Un témoignage plus important, c'est celui de Rubens : il disait *que ce peintre aurait surpassé ses contemporains, s'il avait vu Rome et s'il avait étudié les bons modèles* [1]. Il jouissait d'ailleurs d'une grande réputation et fut chargé d'entreprises considérables, pour lesquelles on le paya libéralement. La nature s'était montrée bienveillante à son égard, sous le rapport de l'imagination et des autres facultés d'artiste, mais il fit preuve d'ingratitude envers elle. Détournant peu à peu sa vue des formes qu'elle lui présentait, il l'oublia et méconnut sa puissance. Son châtiment fut de tomber dans la manière, dans l'incorrection des lignes, de composer avec un moindre goût qu'auparavant. La débauche finit d'ailleurs par l'abrutir; la soif du gain remplaça l'amour de la perfection. Il ne travailla plus que pour obtenir les moyens de continuer ses orgies. Une exécution facile et une bonne couleur furent bientôt les seuls avantages qui lui restèrent. Son portrait, gravé deux ou trois fois, est l'emblème de la rudesse et de la grossièreté.

On espérait que le mariage adoucirait son humeur intraitable, mais il ne fit que le rendre plus quinteux et plus violent. Toute société lui devint odieuse.

Adam van Noort mourut à Anvers en 1641. Il était âgé de quatre-vingt-quatre ans et avait vu briller autour de son élève toute une constellation de grands hommes.

Puisque nous avons parlé de ce peintre farouche, nous nous sentons entraîné, malgré nous, à dire quelques mots d'un autre artiste un peu antérieur, dont le carac-

[1] Descamps, t. I[er], p. 229. J'ignore où il a trouvé cette opinion : c'est pourquoi je le cite, malgré son manque habituel d'exactitude.

tère eut avec le sien la plus frappante analogie. Karel d'Ypres ayant été le maître de Pierre Vlerick, de Courtray, et celui-ci ayant donné des leçons à Van Mander, l'historien a pu recueillir sur le premier des détails aussi vrais qu'intéressants. Comme le soucieux Van Noort, Karel devenait fréquemment la proie des mauvais génies. La tristesse et la colère se disputaient alors cette nature souffrante. Il ne ménageait pas plus ses élèves que le second maître de Rubens. Lorsque Pierre Vlerick était chez lui en apprentissage, il voulut un soir montrer ses tableaux à des personnes qu'il venait de traiter : il mit le flambeau entre les mains de son disciple. Mais le jeune homme ne le tenant pas comme il le désirait, il lui asséna un coup de poing si terrible que le néophyte roula dans un coin de l'atelier, tandis que le luminaire tombait dans l'autre. Le lendemain, Pierre le quitta sans lui faire ses adieux. Ce fut ainsi que se terminèrent ses années d'épreuve.

On disait que, marié en Italie et ayant abandonné sa femme, Karel ne pouvait éloigner de lui le remords, quoiqu'il eût épousé dans son pays une autre femme, d'une grande beauté. Son humeur en était devenue plus sombre. Un incident futile acheva de le plonger dans le désespoir. Comme c'était un homme de talent, on oubliait sa rudesse et on lui montrait une généreuse bienveillance. Etant donc venu à Courtray, les peintres de l'endroit l'accueillirent et le fêtèrent de leur mieux. Pendant qu'ils se livraient à la bonne chère, la gaieté s'accrut de rasade en rasade, le bruit augmenta dans la même proportion et ils finirent par se railler l'un l'autre, mêlant d'ailleurs aux discours malins qu'ils se lançaient leurs femmes et leur lignée, car les hommes réunis ont

l'habitude de traiter légèrement la plus sérieuse de leurs passions. Il fut alors demandé à Karel s'il avait des enfants. Un convive répondit que sa femme était très-belle, mais qu'il n'avait pas su en tirer parti. Cette observation provoqua un rire unanime et un autre peintre s'écria : « Messire Karel, vous n'ètes pas digne de vivre, puisque vous ne rendez pas mère une si charmante créature. » Le propos n'était pas des plus acérés, mais il blessa au cœur le malheureux artiste : il devint morne et taciturne. Quoi qu'on fît pour le distraire, quels que fussent ses propres efforts, il ne put oublier l'imprudente parole, ni songer à autre chose. Après le repas, on alla se promener dans les champs, sur les bords de la Lys; le temps était magnifique et la chaleur extrême. Comme ils longeaient la rivière, dont les flots sont très-purs en cet endroit, Karel dit tout à coup d'un air sombre : « Que ne suis-je au fond de cette eau limpide ! » On crut que l'ardeur du jour l'incommodant, il avait envie de se baigner, de chercher un abri contre les feux du soleil. Le soir, ils rentrèrent à l'auberge et continuèrent leurs libations. Karel demeurait toujours sombre, pendant que les autres s'excitaient à la joie. Enfin un des artistes lui adressa la parole.

— Mon cher, lui dit-il, tu as décidément un air funèbre; voyons, secoue un peu la tristesse. Pour te donner l'exemple, je bois à ta santé.

Puis ayant vidé son verre, il ajouta :

— Allons, que veux-tu? du vin blanc ou du vin rouge?

Karel avait saisi un couteau, qu'il tenait sous la table.

Il se leva tout à coup, se l'enfonça dans la poitrine, de manière que le sang jaillit sur la nappe, et dit avec une expression pleine d'amertume :

— En voici, du rouge !

Les spectateurs furent saisis d'étonnement et de crainte : une semblable catastrophe au milieu d'une paisible réjouissance bouleversa tous les esprits. Les convives abandonnèrent leurs siéges en tumulte et, se pressant autour du blessé, lui demandèrent quelle folie subite s'était emparée de lui.

— Ne m'avez-vous pas déclaré tout à l'heure que j'étais indigne de vivre? Eh bien! vous aviez raison : je me suis fait justice.

Les lois contre le suicide étaient alors très-sévères, l'Eglise maudissant cette dernière ressource du malheur comme le plus grand des crimes. Les peintres s'attendaient à voir mourir leur confrère et tremblaient que la police ne fût instruite de son action désespérée. On eût enlevé le cadavre, puis on l'eût pendu au gibet de la ville, comme celui d'un malfaiteur : la honte en fût retombée sur la corporation entière. Profitant donc de l'obscurité, ils portèrent le malade hors de la ville, le mirent dans un bateau et remontèrent silencieusement la Lys jusqu'au prieuré de Groeninge, qui était un lieu de refuge. Ayant examiné la plaie, ils trouvèrent qu'elle n'était pas mortelle; le couteau avait heureusement glissé sur les côtes. Ils la pansèrent de leur mieux et tâchèrent après de consoler le pauvre monomane. Il y avait des instants où ils semblaient réussir, où Karel paraissait plus tranquille et, regrettant sa fureur, disait d'un air triste : « Quelle sottise ai-je faite ? » Puis sa folie le reprenait ; il demandait du papier, le couvrait de dessins épouvantables, de squelettes, de fantômes, et répétait sans cesse: « Je suis damné, oh ! je suis damné ! » Par intervalles, il tombait dans des accès de frénésie ; les peintres, demeu-

rés près de lui pour le garder, avaient alors toutes les peines du monde à le tenir ; il luttait contre eux avec une sorte de rage et à chaque fois sa blessure s'ouvrait. Plusieurs jours, plusieurs nuits se passèrent au milieu de ces effrayantes alternatives. Le mal empirait cependant et Karel finit par rendre l'âme [1].

Mais revenons aux maîtres de Rubens et occupons-nous du dernier, du plus important, du seul qui eut peut-être sur lui une action véritable.

Quand on se promène dans le musée de Bruxelles, dans ce musée qui devrait faire naître l'admiration de l'Europe entière et qui désappointe le voyageur, on aperçoit un portrait plein d'élégance, à moitié caché par une ombre injuste. C'est l'image d'un homme sur le retour, une figure extrêmement régulière, encadrée d'une large fraise. L'ensemble et les détails en sont pleins de finesse et de distinction. Quoique l'âge ait blanchi la barbe et les cheveux, cette tête possède encore une beauté peu ordinaire et même une certaine fraîcheur juvénile. L'expression est grave, douce, réfléchie, un peu mélancolique. Elle décèle une âme bienveillante, adroite, comprenant la poésie et le monde, s'élevant à l'idéal et sachant manier les affaires. Ce sont les traits caractéristiques d'Otho Venius, le maître de Rubens. Le tableau a été peint par Gertrude, fille de l'artiste et nous intéresse doublement, comme souvenir d'un homme fameux d'abord, puis comme preuve du talent qu'il avait légué à sa fille.

L'histoire écrite sur son visage n'est point une histoire mensongère. Il a réuni les qualités dont sa figure est,

[1] En 1563 ou 1564.

pour ainsi dire, la promesse. Il fut un peintre habile, un esprit sage et un aimable cavalier. Ces mérites de diverse nature semblaient plutôt le destiner à être le père que l'instituteur de Rubens. A défaut de liens matériels, il y eut entre eux une véritable parenté d'âme et de talent.

Othon van Veen, qui, en latinisant ses deux noms, se fit appeler Otho Venius, reçut le jour dans la ville de Leyde, en 1556. Son père y exerçait les fonctions de bourguemestre; il était, en outre, seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Drakenstein, etc. Par son aïeul, Jean van Veen, enfant naturel de Jean III, duc de Brabant, il descendait d'une maison souveraine [1]. Corneille, le père d'Otho, se montrant fidèle à sa galante origine, procréa douze enfants. Quelques-uns jouèrent dans le monde politique un assez beau rôle ; Ghisbrecht aima mieux étudier la gravure que pratiquer les hommes ; Otho, saisissant la palette, chercha la gloire dans ce qui lui ressemble le plus, dans les images sans réalité de la peinture. Pierre cultiva également l'art du coloris, mais en simple amateur. Leur mère appartenait à une des meilleures familles d'Amsterdam. Otho avait quatorze ans déjà et une instruction assez étendue, lorsqu'on le mit sous la discipline du peintre Isaac Nicolai ou *Claesz*, diminutif flamand et hollandais de son dernier nom. Sur les bancs de la classe et devant la toile, il montra une double aptitude, mais c'était à l'art qu'il donnait la préférence. Les guerres des Pays-Bas vinrent troubler son calme juvénile et suspendre ses progrès. Corneille van Veen,

[1] La jeune personne qui avait eu des complaisances pour le duc, s'appelait Isabeau van Veen ; elle transmit son nom à sa postérité. (Voyez, à la fin du volume, les détails que nous donnons sur la famille d'Otho.)

exerçant une autorité publique, fut forcé de prendre un parti et de le prendre ouvertement. Il eut la sottise de se déclarer pour les Espagnols, de se dévouer même pour ces ineptes dominateurs; les Etats de Hollande lui retirèrent ses charges, confisquèrent ses biens et le bannirent du pays. Il alla chercher un refuge près d'Ernest de Bavière, évêque de Liége et prince électeur de Cologne, qui le reçut favorablement et s'attacha son fils en qualité de page. Sur les bords de la Meuse, Otho rencontra Lampsonius, élève de Lambert Lombard et son biographe. Outre la peinture, ce nouveau maître lui enseigna la poésie, les mathématiques, le blason et l'histoire naturelle [1]. Au milieu de ces travaux, il atteignit l'âge de dix-huit ans. Il fallut bien alors qu'il allât voir l'Italie: un artiste qui n'eût pas fait ce voyage eût passé pour un homme sans valeur et même sans conscience, puisqu'il aurait négligé l'occasion de s'instruire et de se perfectionner. Tandis que Corneille se rendait en ambassade auprès de Rodolphe II [2], son fils prit le chemin de Rome, emportant des lettres de recommandation adressées par l'évêque de Liége au cardinal Madruccio.

Le jeune homme dut éprouver une poétique émotion, quand il entra dans la ville éternelle. Le dignitaire de l'Eglise lui fit le meilleur accueil. Frédéric Zucchero [3] fut le maître qu'il choisit. A cette école, il se fortifia et dans l'art d'exprimer sur la toile les rêves de l'imagination, et dans les sciences dont il avait franchi seulement le péri-

1 Houbraken, t. Ier, p. 38.

2 Selon van Grimbergen, Othon van Veen fut lui-même chargé de l'ambassade; mais le scrupuleux annotateur ne nous dit point à quelle époque.

3 Houbraken, Weyerman et De Jonghe écrivent son nom de cette manière, mais d'autres l'appellent Zucchari et Zuccharo.

style. Bientôt il passa pour un grand érudit, pour une des plus vigoureuses intelligences de son siècle. On n'avait pas une opinion moins bonne de ses talents d'artiste.

Il demeura sept années en Italie, intervalle considérable et d'une extrême importance à l'âge où il se trouvait. Un peu plus et il serait devenu un peintre italien, comme Denis Calvaert. Il fit alors un grand nombre de travaux que personne n'a recherchés, ni décrits, ni jugés. L'histoire de la peinture flamande et hollandaise ressemble aux vastes bruyères de la Campine [1]. Egaré sur ces landes incultes, on aperçoit à peine de loin en loin quelque poteau isolé; il faut faire des lieues pour découvrir le toit d'une chaumine et rencontrer un paysan qui vous apprenne où vous êtes. Faute de travaux préparatoires, nous ne pouvons donc caractériser le style du peintre hollandais à cette époque. Il est probable qu'il étudia de la manière la plus patiente les harmonieux tableaux du Corrége [2].

D'Italie, Venius passa en Allemagne, où l'empereur essaya inutilement de le fixer à sa cour. Il abandonna ce prince pour l'électeur de Bavière et l'électeur de Bavière pour l'archevêque de Saltzbourg. Mais le Danube et ses bords magnifiques ne purent eux-mêmes l'arrêter; il n'y voyait ni la coupole de saphir du ciel italien, ni le dôme d'opale qui s'arrondit au-dessus des plaines néerlandaises. Il regagna donc son pays et entra au service du prince de Parme. Alexandre le nomma ingénieur en chef et peintre de la cour, Jost van Winghen ayant ré-

[1] Immenses plaines stériles, à l'orient d'Anvers.

[2] Bullart, *Académie des sciences et des arts*, 1682. in-folio. — Rathgeber, *Annalen*, etc., p. 290.

signé ces dernières fonctions[1]. L'illustre capitaine se prit d'amitié pour l'artiste et lui montra une faveur si grande que tous les courtisans recherchèrent ses bonnes grâces[2]; car, dans ces hautes régions, la servilité descend du maître à ses créatures.

Ce fut alors que Venius exécuta le curieux travail exposé au Louvre : il représente toute sa famille et porte le millésime de 1584. Charmé de revoir les siens, l'artiste voulut employer son talent à conserver leurs traits. Il peignit donc sur la même toile son père, sa mère, sa propre image, les neuf frères et sœurs qu'il avait à cette époque et les enfants de ceux qui étaient mariés, en tout dix-neuf personnes. On le remarque au centre du tableau, assis devant un chevalet et tournant la tête vers le spectateur. C'est un jeune homme de taille moyenne, avec des cheveux châtains d'une nuance très-claire, des moustaches tout à fait blondes et peu fournies : l'orbite de l'œil est très-plein et se couronne de pâles sourcils. Ce portrait semble donner raison à Houbraken et Immerzeel, qui le font naître en 1558 et non en 1556, car le peintre paraît tout au plus âgé de vingt-six ans. Il est vrai, d'un autre côté, que son père n'a pas encore les cheveux gris, quoique sexagénaire.

Ghisbrecht Venius est un joli garçon, appuyé sur une table et tenant à la main une plaque de cuivre, indice certain de la profession qu'il exerçait : la planche nous offre l'esquisse d'une église.

Le dessin et la couleur de ce tableau rappellent la manière un peu sèche de Franz Floris; on n'y admire pas les tons moelleux, le savant usage du clair-obscur,

[1] Vers l'année 1584.
[2] Campo Weyerman, t. Ier, p. 217.

par lesquels se distingua Otho Venius, après son retour d'Italie. Ce sont des groupes de bons portraits, que l'on doit croire fidèles, mais que ne recommande nulle qualité supérieure. J'en excepte l'image de Corneille. Assis dans un fauteuil, vêtu d'une pelisse fourrée, d'un chapeau à grand fond, à petits bords qui se rapproche du nôtre, il attire immédiatement les regards. Ses traits réguliers, ses beaux yeux, son nez délicat, sa longue barbe blonde forment un ensemble parfait. Ce visage a une expression de tranquillité, de bonhomie, que l'on retrouve dans le caractère et dans les tableaux de son fils. On y observe une finesse de touche, une suavité de coloris, un naturel, une vie profonde et intime sous le calme de l'extérieur, qui font immédiatement songer aux chefs-d'œuvre brugeois. Le portrait de Jean, le fils placé debout derrière Corneille, charme la vue et l'esprit par des qualités presque aussi grandes.

Il est bien étrange que Venius ait peint ce morceau après son retour d'Italie ; sans les dates, qui s'y opposent, je l'aurais cru exécuté avant son départ.

Deux cartouches, renfermant des inscriptions latines, occupent les angles inférieurs de la toile : celle de gauche peut se traduire ainsi :

« Ce tableau, dédié à la mémoire sacrée de Dieu, Otho Venius l'a peint en 1584, pour lui et pour les siens, avec l'intention que, s'il lui arrive de mourir sans laisser d'enfants mâles, il reste dans la famille de son frère aîné, tant que sa descendance masculine existera, et qu'après l'extinction de cette dernière, il revienne toujours au frère le plus rapproché de lui par l'âge et à sa famille, aussi longtemps que sa postérité mâle subsistera. »

Le second cartouche renferme le nom de tous les per-

sonnages, avec les renvois tracés en lignes blanches au-dessus de leurs têtes [1].

Notre artiste ornait le château du prince de Parme, lorsque celui-ci mourut d'épuisement et de fatigue, le 3 décembre 1592. Othon van Veen transporta son chevalet de Bruxelles à Anvers, où il déploya une courageuse activité. Prodiguant les œuvres de sa main, il embellit les monuments pieux, les hôtels de la noblesse et les demeures bourgeoises. La plupart de ces tableaux subsistent encore soit dans les chapelles des églises, soit dans les salles du musée. Ils permettent d'apprécier le talent du peintre, talent qui le fit recevoir, en 1594, franc-maître de l'académie. On le nomma doyen en 1603 et il exerça les fonctions attachées à ce titre jusqu'au 18 octobre 1604. Ses comptes administratifs sont tous signés *Otho* et non pas *Otto*, comme on orthographie souvent son prénom. Il habitait la maison dite *du*

[1] Voici comment est disposée cette liste, que surmontent deux écussons aux armes de la famille :

Parentes

1 Cornelius Venius
2 Gertrudis

Liberi

3 Simon — 4 Anna Uxor — { 14 Maria, 15 Margareta, 16 Vsnovt, 17 Elisabeth }
5 Elisabeth — { 18 Nicolavs, 19 Hvgo }

6 Joannes — 7 Otho
8 Maria — 9 Gisbertvs
10 Petrvs — 11 Aldegonda
12 Timannvs — 13 Agatha.

Ce tableau précieux fut acheté pour la somme modique de deux cent quarante francs, dans une vente publique faite à la salle Lebrun, en mars 1835.

Prince, où demeure de nos jours M. Storms, dans la rue alors appelée *Vuilnis Straet*, et maintenant *Venius Straet*.

Otho n'est guère connu hors des Pays-Bas; la France ne possède qu'un seul tableau de sa main, celui que nous venons de décrire; partout ailleurs ses ouvrages sont très-rares. Mais la Belgique en renferme un grand nombre, et, sans sortir d'Anvers, on peut exactement juger la manière de ce peintre. Six morceaux dont il est l'auteur décorent le musée, sept la cathédrale, un autre l'église Saint-André, six volets et un panneau central l'église Saint-Jacques [1]. Son style, quoique d'un mérite secondaire, a une originalité aussi grande que celui de Martin de Vos : on reconnaît sur-le-champ les tableaux qui leur appartiennent. Dans ceux d'Otho Venius les défauts et les qualités se balancent. La composition en est fort habile au point de vue matériel; si l'on n'y discerne aucune idée ingénieuse, aucun de ces effets qui annoncent le penseur et électrisent le public, on ne peut nier que l'espace ne soit rempli avec une extrême adresse. Nulle fraction du tableau n'est ou vide ou sacrifiée; partout l'œil découvre une égale quantité d'objets en saillie et en retraite.

La corrélation des lignes n'est pas ménagée avec un moindre soin, et elles forment un harmonieux ensemble; la vue passe de l'une à l'autre sans difficulté, ne trouvant que de sinueux détours.

L'ombre et la lumière, les tons des couleurs présentent le même équilibre. Aucun endroit ne sollicite l'at-

[1] Voyez dans les notes la liste de tous les ouvrages d'Otho Venius, que possède Anvers. Le musée de Bruxelles renferme un triptyque de sa main, Gand possède un bon nombre de tableaux peints par lui.

tention au détriment des autres ; sur quelque point que se porte le regard, il est satisfait.

Et non-seulement les couleurs sont distribuées d'une manière savante, mais l'artiste en a patiemment adouci les transitions. Ses ouvrages ont, sous ce rapport, la même finesse que ceux du Titien et du Corrége. Ses teintes se fondent l'une dans l'autre par une suite de gradations imperceptibles. L'ombre et la lumière sont associées avec une égale délicatesse. Venius est le premier peintre de la Néerlande qui ait étudié aussi profondément le clair-obscur et en ait tiré d'aussi beaux effets. Peu d'artistes l'emportent sur lui à cet égard : ses petits ouvrages spécialement bravent les comparaisons ; le coloris en est d'une chaleur, d'un éclat, d'une intensité vraiment admirables [1]. Il faut dire encore à sa louange qu'on ne trouve pas dans ses tableaux d'ombres dures et opaques ; elles y restent diaphanes au contraire, plus diaphanes que dans la nature, comme chez tous les peintres supérieurs.

Si l'on examine tour à tour ses productions et celles de Rubens, en un lieu qui permette le parallèle, comme la cathédrale ou le musée d'Anvers, on remarque sur-le-champ qu'ils ont employé le même système de composition pour les lignes, la lumière et la couleur. Dans la première salle du musée, deux tableaux de Venius se trouvent placés à droite et à gauche d'une fameuse page de Rubens : *le Christ entre les larrons*. Sur le mur opposé brille une *Adoration des Mages*, par le violent dessinateur. Eh bien, la force des tons, l'harmonie du clair-obscur et, jusqu'à un certain point, la beauté des nuances, sont

[1] Nous recommandons surtout aux amateurs ceux de Notre-Dame d'Anvers.

presque égales chez le maître et le disciple. D'où il faut conclure que l'un a eu envers l'autre des obligations essentielles, dont on n'a pas tenu compte. Seulement Venius ne posséda jamais la touche audacieuse et ferme de son élève. Sous son pinceau, les teintes prennent comme un aspect métallique et font par moments songer aux laques chinoises. Il a aussi pour l'amaranthe un goût prononcé que l'on ne trouve pas chez Rubens.

Mais s'il se montre habile dans la partie matérielle de son art, il est d'une grande faiblesse dans la partie morale : l'expression, la vie, l'ardeur lui échappent toujours. Une insignifiance habituelle émousse ses types; point de caractère, point de lignes vigoureuses, point de ces belles physionomies où respirent la volonté, la force et la passion. Les attitudes ont le même calme léthargique ; les draperies semblent dormir sur les membres engourdis. Quant à l'âme, quant aux émotions qui agitent les traits, il n'en faut point parler : les plus terribles événements ne troublent pas le flegme et l'indolence de ses personnages. Il n'a, sous ce rapport, aucune similitude avec son fougueux élève.

Tous les tableaux d'Anvers justifient les remarques qu'on vient de lire et nous les ont inspirées : deux toiles seulement suggèrent d'autres observations. Le paisible Otho Venius s'est animé deux fois dans sa vie, et ces moments d'enthousiasme lui ont fait produire deux petits chefs-d'œuvre. L'un a pour sujet la résurrection de Lazare. Les peintres qui ont figuré cet épisode, se sont préoccupés en général des circonstances matérielles, voulant surtout faire ressortir ce qu'avait d'étrange le retour d'un mort à la lumière. Quelques-uns ont poussé le trivial jusqu'à mettre auprès du jeune Hébreux des individus

qui se bouchent le nez avec un air de dégoût. Otho Venius a compris ce drame d'une plus noble manière, et ses sentiments délicats lui ont porté bonheur. Lazare s'élance du tombeau, comme ranimé soudain par la voix toute-puissante de son maître. Il était plongé dans l'engourdissement de la mort; le Christ a parlé, le voilà vivant et plein d'espérance. Il attache sur Jésus son profond regard; au moment où il sort de la fosse avide, ce n'est pas le bonheur de renaître qui exalte son âme, mais une ardente reconnaissance. Il ne cherche et ne voit que son sauveur et son ami. Par son attitude, ses gestes, son expression, Madeleine témoigne au Christ une gratitude moins vive, mais aussi bien rendue. Le Fils de l'homme les regarde l'un et l'autre avec un affectueux intérêt; une douce majesté brille sur sa figure. Pour l'exécution, c'est un morceau que les plus grands peintres auraient été joyeux de signer. Je ne crois point que l'on puisse mieux composer, et la couleur a une finesse, une vivacité, un éclat, qui font songer aux pierres précieuses. On essayerait inutilement de surpasser la vigueur des ombres. Les tours de force entrepris à notre époque n'ont point donné de plus merveilleux résultats.

L'autre tableau, moins complet, montre Jésus ressuscitant le fils de la Veuve. Le jeune homme était porté à sa dernière demeure sur une civière, quand l'homme-Dieu a interrompu la marche du convoi. L'adolescent se lève à demi, et, joignant les mains, paraît secouer avec peine les langueurs de la mort. La surprise, la reconnaissance et la joie se disputent ses traits. Pour Jésus, qui vient d'ordonner au tombeau de lâcher sa proie, il en garde une secrète émotion qui augmente sa beauté. Son visage est plein de noblesse et d'harmonie. Près du brancard, la mère con-

solée essuie ses pleurs, et une femme lève les yeux au ciel. Une vue assez poétique de Jérusalem forme la perspective du tableau. Ces peintures décorent une chapelle de l'église Notre-Dame, à Anvers.

La Cène, grande composition qui orne le même monument et passe pour le chef-d'œuvre de l'artiste, n'est qu'une production habile et insignifiante, comme ses travaux ordinaires.

Cornille de Bie, l'élégant tabellion, paraît avoir assez bien compris l'importance d'Otho van Veen dans l'histoire de l'art flamand : il ne commet d'autre faute que de l'exagérer, selon son habitude. — « Je regarde Otho Venius, dit-il, comme la véritable cause des progrès de la peinture dans les Pays-Bas et du lustre dont elle y brille; car des guerres affreuses et des malheurs sans nombre l'avaient tellement ruinée, au-delà des monts et chez nous, que non-seulement la peinture n'existait plus, mais que les peintres manquaient; c'est lui qui a ranimé cet art, qui l'a remis en fleur[1]. »

Lorsque l'archiduc Albert fit son entrée solennelle à Anvers, on chargea Otho Venius de diriger la construction des arcs de triomphe que l'on élevait pour exprimer la joie publique. Il déploya une rare habileté. Le luxe de ses inventions fut digne de l'enthousiasme populaire; le prince lui-même en conçut de l'artiste une si bonne opinion, qu'il l'appela bientôt à Bruxelles et le nomma surintendant des monnaies, sachant d'ailleurs qu'il ne trouverait personne de plus estimable pour remplir ces fonctions[2]. Quoiqu'elles absorbassent une grande partie

[1] *Het Gulden-Cabinet der vry edele Schilder-Const;* Anvers, 1662. Houbraken s'exprime à peu près dans les mêmes termes.

[2] Campo Weyerman, t. 1er, p. 218.

de ses journées, il resta fidèle à sa palette. Au nombre de ses meilleurs ouvrages furent les portraits en pied d'Albert et d'Isabelle, que les princes envoyèrent à Jacques Ier [1], fils oublieux de Marie Stuart [2]. Louis XIII ayant voulu lui faire quitter la Néerlande, Otho rejeta ses propositions; il refusa même de tracer des modèles de tapisseries pour le Louvre, quoiqu'on essayât de l'y déterminer par de belles promesses. En lui commence, pour ainsi dire, la brillante destinée de Rubens et de l'école chevaleresque. Il noue ces grandes relations qui devaient mêler aux puissants de la terre les peintres du XVIIe siècle. L'artiste ne fut plus désormais un humble serviteur de l'idéal, on ne se contenta plus de payer ses travaux. On reconnut enfin que les talents forment une aristocratie naturelle, qu'ils peuvent marcher de pair avec l'opulence, la noblesse de la race et les priviléges politiques. Quand on augmente l'estime des hommes pour eux-mêmes, on leur inspire une dignité de sentiments, que, par une action contraire, l'oppression et le malheur détruisent. La tête se relève, l'attitude prend une sorte de calme fierté, les gestes deviennent d'une élégance imposante, l'air, l'accent, le regard, ont une expression magistrale. Elles sont bien loin les heures de détresse, où le génie était une inquiétude, où il n'osait se considérer lui-même sans effroi! Nul ne met en doute ni sa haute origine, ni les témoignages de respect qui lui sont dus. Le serf intellectuel est désormais affranchi,

[1] En 1604, d'après Cornille de Bie.

[2] « Abhinc in servitia Alberti archiducis admissus, ejusdem et archiducissæ conjugis conficiebat effigies optimas, quæ deinde ad Jacobum Angliæ regem transmittebantur. » *Sandrart*, p. 279. — Voyez aussi Houbraken et Weyerman.

aux acclamations de la multitude. Un grave changement s'opère et, à l'avenir, tout annonce dans l'homme prédestiné la conscience de sa valeur. Il semble même que la joie de son âme ait de l'influence sur ses traits, que son corps s'embellisse à mesure que son esprit s'élève et se tranquillise. Les nobles, les charmantes têtes que celles de Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, Van Uden, Rombouts, François Hals, Quellyn, Rembrandt, Philippe de Champagne et tant d'autres! Un peintre dont les mœurs ne furent certes pas distinguées, mais qui appartenait à la même époque, Adrien Brauwer, a lui-même un visage plein de finesse, avec de longs cheveux bouclés et une moustache héroïque.

Vers l'année 1591, Otho épousa une riche et noble demoiselle, Maria Loots, qui lui donna sept filles, deux desquelles partagèrent ses goûts. Venius leur enseigna lui-même l'art de peindre. Charmante occupation pour un père que de guider sur la toile le pinceau de deux élèves bien-aimées, qui terminent la leçon par des caresses! L'une, appelée Cornélie, devint la femme d'un riche négociant d'Anvers; l'autre, qui se nommait Gertrude et passait jusqu'à présent pour être demeurée libre, comme Marguerite van Eyck, afin de se donner tout entière à son art, épousa un certain Louis Malo [1]. Ce fut elle qui exécuta le portrait d'Otho Venius, por-

[1] Son épitaphe, qui se trouve à l'église Saint-Jacques d'Anvers, constate ce fait d'une manière positive et nous enseigne dans quelle année est morte Gertrude. Voici l'inscription, rédigée en assez mauvais latin :

LUDOVICI MALO mortales exuvias hoc expectat sepulcrum, in quo uxoris suavissimæ, GERTRUDIS VENIÆ, condi placuit ista 30 junii 1643. Vitam honestam pio fine conclusit hic..... Bene precare animis.

Dans les deux angles supérieurs du marbre tumulaire sont sculptées les armes de la famille Malo et celles de la famille Van Veen.

trait plein d'une grâce féminine [1]. Il a été reproduit plusieurs fois par le burin, notamment dans l'ouvrage de Sandrart [2].

Le peintre habile partagea une singulière manie de son époque. On dessinait alors une foule d'allégories, à peine plus sérieuses que nos rébus : on les gravait sur bois ou sur cuivre, et on les publiait accompagnées d'un texte. On nommait cela des *emblèmes :* c'était une distraction, un plaisir pour les dames de suivre, en feuilletant l'opuscule, tous les développements de ces ingénieuses fadaises. Les estampes représentaient aussi quelquefois des événements historiques : on y voyait se dérouler ou les circonstances extraordinaires d'une légende, ou la biographie d'un saint, ou un épisode célèbre dans les fastes d'une nation. Otho Venius raconta de la sorte la vie de saint Thomas-d'Aquin, la tradition populaire des sept infants de Lara, les luttes des Bataves contre César et les forces romaines. Horace fut commenté par lui d'après cette méthode. Il composa une suite d'images ayant pour titre : *Amorum emblemata*, et pour explications des vers latins, italiens, français et flamands. Juste-Lipse approuva un si utile travail et l'auteur le dédia à l'infante Isabelle. L'archiduchesse lui en fit ses remercîments; elle trouva ces subtilités admirables, mais, comme une vraie bigote, elle pria Otho Venius d'exécuter une œuvre pareille sur l'amour divin. Il crayonna donc un sermon théo-

[1] Les autres filles d'Otho Venius se nommaient : Anne, Suzanne, Marie, Agathe, Catherine. Il eut aussi deux fils, qui moururent en bas âge.

[2] Sur une de ces gravures se trouvent de détestables vers latins, que tous les auteurs ont réimprimés, quoiqu'ils ne méritassent pas la moindre attention.

logique en différentes scènes escortées de madrigaux [1].

Ghisbrecht van Veen, son frère, Antoine Tempeste, Quintin Boel et Pierre de Jode sont les principaux graveurs qui ont copié ses toiles et ses dessins au crayon.

Le 5 mai 1615, l'archiduchesse ayant abattu d'un coup d'arbalète le *papegay* fixé sur la tour de Notre-Dame-des-Victoires, au Sablon [2], voulut perpétuer le souvenir de son adresse et octroya à la grande confrérie des arbalétriers une pension annuelle de cinq cents livres, durant sa vie, et une rente perpétuelle de deux cent cinquante livres après sa mort. Elle chargea en outre Otho Venius de peindre un tableau qu'elle désirait leur offrir; le milieu représentait saint Georges, on voyait sur les ailes l'image de la princesse et le portrait de l'archiduc. Ce travail fut payé à l'artiste douze cents livres. Six années plus tard, il reçut mille livres pour deux toiles où les nobles personnages étaient figurés avec le costume des ermites.

Otho Venius garda toujours sa position près d'Albert et d'Isabelle : il eut la fidélité de la reconnaissance [3]. Ru-

[1] Nous donnons les titres de ces livres bizarres, pour ceux qui voudraient y jeter un coup d'œil.

1. *Vita sancti Thomae Aquinati*, 32 planches.
2. *Historia hispana septem infantium Laræ, cum 40 iconibus.*
3. *Bellum Batavorum cum Romanis ex C. Tacito*, libri IV et V, 40 planches.
4. *Horatii Flacci emblemata, cum notis latinè, italicè, galicè et flandricè*, 103 planches.
5. *Amorum emblemata*, pourvus aussi d'inscriptions en quatre langues.
6. *Amoris divini emblemata*, contrepartie du précédent ouvrage.
7. *Conclusiones physicæ et theologicæ notis et figuris dispositæ, etc.*
8. *Emblemata et symbola heroica*, in-4°, *cum figuris* 21.
9. *Emblemata sive symbola a principibus, viris ecclesiasticis ac militaribus, atque aliis usurpanda*, in-4°, 1624.

Le goût des emblèmes dura très-longtemps; le plus beau livre de cette nature que je connaisse fut publié à Amsterdam en 1624, par Jean de Brunes.

[2] Place de Bruxelles.

[3] L'article suivant, extrait du compte de la recette générale des finances

bens, son élève, atteignit de son vivant les hautes cimes de la gloire et entraîna derrière lui toute une légion d'hommes robustes. Van Veen fut comme un aïeul qui voit prospérer ses enfants et ses petits-enfants. Sa noble postérité le suivit bientôt dans la tombe. Il mourut à Bruxelles le 6 mai 1634, âgé de soixante-dix-huit ans. Le siècle d'or et la grande école de Rubens étaient parvenus au point culminant, où l'art se maintient quelques années, avant de perdre ses forces et de descendre peu à peu vers la terre [1].

de 1615, en est la meilleure preuve : « A Octavio Veen, garde et wardain des monnaies de LL. AA. à Bruxelles, 250 livres, en vertu des lettres patentes des archiducs, données à Bruxelles, le 9 octobre 1615, par forme de mercède et *adjuda de costa*, en considération des petits gages qu'il avait à cause de son dit estat, et qu'on lui avait osté un tiers de l'entretenement qu'il avait eu ; mesme pour avoir monstré le zèle et affection que tousjours a eu au service de sa majesté et de leurs altesses, ayant laissé des conditions et services honorables, et la pension de quatre cens escuz par an, que le roy de France et aultres princes luy avaient offert, et de l'employer en œuvres grandes, au moyen de quoy il se pouvoit en peu de temps enrichir. » Au compte de 1619, on trouve encore un payement de 150 livres fait à Octavio van Veen, en considération de ses petits gages et du travail extraordinaire que lui a imposé son titre de garde des monnaies. Gachard, *Particularités inédites sur Rubens*.

[1] Voyez à la fin du volume des détails sur Otho Venius, qui ne pouvaient trouver place dans ce chapitre, mais qu'il est bon de publier.

CHAPITRE III.

Pierre-Paul Rubens.

Maison de Rubens à Cologne. — Origines de sa famille. — Son père abandonne Anvers pour fuir la persécution religieuse. — Ses amours avec Anne de Saxe, seconde femme de Guillaume le Taciturne. — Colère du prince d'Orange. — Emprisonnement du coupable : il est interné à Siegen, au bout de deux ans. — Naissance de Pierre-Paul Rubens dans cette ville.— Jean Rubens, son père, va s'établir à Cologne, où il meurt.

Le voyageur qui passe à Cologne dans la *Sternengasse* ou rue des Étoiles, s'arrète devant une ancienne maison de modeste apparence, où deux inscriptions en lettres d'or brillent sur deux plaques de marbre noir. La première doit se traduire ainsi :

« Le 20 juin de l'année 1577, jour consacré aux apôtres Pierre et Paul, naquit dans cette maison et fut baptisé dans l'église de la paroisse,

PIERRE PAUL RUBENS.

« Il était le septième enfant de ses père et mère, qui ont habité vingt ans ce logis. Son père, le docteur Jean

Rubens, avait été six ans échevin de la commune d'Anvers; il se réfugia à Cologne, pendant les guerres de religion, mourut dans cette ville en 1587 et fut enterré avec pompe dans l'église Saint-Pierre.

« Notre Pierre-Paul Rubens, l'Apelle germanique, voulait revoir sa cité natale avant sa mort et consacrer de ses propres mains à l'église, où il avait reçu le baptême, son excellent tableau représentant la crucifixion de saint Pierre, tableau que lui avait demandé le célèbre connaisseur Jaback, mais la mort le prévint et il expira le 30 mai 1640 à Anvers, dans la soixante-quatrième année de son âge. »

De l'autre côté de la grande porte se trouve la seconde inscription, qui signifie :

« Dans cette maison chercha aussi un asyle la reine de France,

MARIE DE MÉDICIS,

veuve de Henri IV, mère de Louis XIII et de trois reines. Elle avait appelé d'Anvers, où il demeurait, notre Rubens, pour qu'il vînt tracer dans le palais du Luxembourg, à Paris, l'épopée de sa vie et de ses destins. Il en forma vingt et un grands tableaux. Mais persécutée par l'infortune, elle mourut à Cologne le 3 juillet 1642, âgée de soixante-huit ans, dans la même chambre où était né Rubens. Son cœur fut déposé dans notre cathédrale, devant la chapelle des mages ; plus tard on transporta son corps sous les voûtes royales de Saint-Denis. Avant d'expirer, elle adressa des actions de grâce au Sénat et à la ville de Cologne, pour la liberté hospitalière dont elle avait joui et accompagna ses remercîments de nobles

dons, que les violences révolutionnaires ont presque tous fait disparaître. »

Le bruit des voitures, dans cette rue étroite et populeuse, ne vous permet guère de vous abandonner à de longues réflexions. Le double monument commémoratif éveille pourtant de sérieuses pensées. Berceau d'un grand peintre, dernier asile d'une grande reine, l'habitation réclame tout votre intérêt. Là, le plus célèbre artiste de la Flandre a bégayé ses premières paroles; là est morte la femme de Henri IV et la mère de Louis XIII. Née parmi les splendeurs du pouvoir, sous le beau ciel qui avait éclairé ses aïeux, elle expira tristement loin de son pays et du royaume qui l'avait adoptée. Venu au monde sur la terre de l'exil, pendant les orages d'une violente guerre intestine, Rubens termina glorieusement ses jours parmi ses compatriotes. La fille des Médicis a obtenu dans sa prospérité plus d'hommages que le peintre; le peintre à son tour l'éclipse dans le tombeau. Le malheur l'avait dépouillée de ses grandeurs avant la fin de sa vie et la mort compléta l'œuvre de l'infortune. L'artiste a maintenant une cour d'admirateurs : son génie était comme ces arbres que l'automne seul pare de toute leur beauté.

Les tables commémoratives et les réflexions qu'elles suggèrent, n'ont qu'un défaut : celui d'être inexactes sur un point. L'auteur de la *Descente de croix* n'est pas né à Cologne, n'a pas reçu le baptême dans l'église que l'on indique; il avait un an déjà, lorsque sa mère, le tenant contre son sein, franchit pour la première fois le seuil de la maison où il devait passer toute son enfance. Des documents nouveaux, des papiers authentiques ont mis ce fait hors de doute. Il est singulier que M. Walraf, auteur des inscriptions, ait désigné jusqu'à la chambre

dans laquelle l'artiste à censément vu le jour. Son père et sa mère, réfugiés d'abord à Cologne, avaient depuis longtemps quitté la ville et en étaient bien loin au moment de sa naissance. Nous raconterons plus bas cet épisode, avec les détails fournis par M. Bakhuizen van den Brink [1].

La maison où sa famille proscrite trouva la paix bannie d'Anvers n'a que six fenêtres de front et une porte cochère donnant sous un péristyle. Depuis longtemps, elle abrite les ballots et les caisses d'un marchand de denrées coloniales. Aussi une odeur de poivre et de cannelle vous monte au nez, dès qu'on approche pour saisir le marteau. Le négociant vint m'ouvrir lui-même. C'était un homme petit, frêle et austère, qui me demanda d'une façon peu engageante ce que je voulais.

— Je voudrais, lui dis-je, visiter l'ancienne demeure de Rubens.

— D'où venez-vous?

La question me sembla bizarre; je répondis néanmoins :

— De Bruxelles.

— Et vous n'êtes pas Anglais?

— Je ne crois point l'avoir jamais été.

— Vous occcupez-vous de peinture?

— J'écris l'histoire des peintres flamands et hollandais.

— Entrez alors, mon cher monsieur, et ne vous formalisez pas de l'interrogatoire que vous venez de subir. Ah! si vous saviez ce que c'est que les touristes d'An-

[1] Dans son livre intitulé : *Le mariage de Guillaume d'Orange avec Anne de Saxe, soumis à un examen critique et historique ;* Amsterdam, juin 1853, en hollandais.

gleterre! si vous saviez le temps qu'ils m'ont fait perdre et l'ennui qu'ils m'ont causé! Il m'a fallu prendre la résolution de n'en admettre aucun. Ils grattaient mes murailles, déchiraient mon papier, taillandaient mes boiseries, coupaient mes rideaux, sous prétexte d'emporter des souvenirs du grand homme. Ils voulaient quelques grains de poussière, quelques morceaux d'étoffe pour augmenter leurs collections. Et puis c'étaient des remarques! J'en souriais parfois, mais le plus souvent je me donnais au diable. Si bien, que j'ai fini par exclure les badauds de toutes les nations.

— Je vous remercie donc de la faveur que vous m'accordez.

— Laissons les compliments et suivez-moi.

Nous entrâmes dans une chambre basse, ayant jour sur la rue, où se tenait d'habitude la reine exilée. C'est tout ce qu'on peut voir de plus bourgeois. On monte au premier étage par un de ces grands escaliers à rampe massive, dont l'emplacement formerait une belle salle. La pièce où l'on a fait jusqu'ici naître Rubens, qui a entendu les derniers gémissements de la princesse agonisante, n'offre rien d'extraordinaire : tout y est moderne et trivial. Par la fenêtre seulement, on aperçoit les restes d'une ancienne chapelle, où le grand homme futur a dû s'agenouiller bien des fois, pendant que la petite cloche annonçait l'heure de la prière, une de ces cloches harmonieuses comme ne savent plus en couler nos fondeurs. La chambre n'a pas gardé un seul vestige de la reine ou de la famille anversoise. Jetant à la hâte un coup d'œil sur l'ameublement vulgaire, je descendis au jardin. C'est un enclos sans arbres, qu'environnent de laides masures, noircies par le travail et l'indigence. Quelques

poiriers allongeaient leurs bras chétifs contre les murailles de l'enceinte; le chou domestique, la salutaire oseille, l'élégante bourrache et le thym parfumé croissaient dans les plates-bandes ou formaient des bordures. L'histoire ne trouvait pas une fleur à cueillir au milieu de ces plantes potagères et officinales. Je saluai le *colonial-waaren handler*, autrement dit l'épicier en gros, et me retirai. Je n'étais pas fort content, mais j'avais vu la première habitation de Rubens, j'avais accompli mon devoir de critique et d'investigateur.

Le licencié Michel, dans son étrange et curieuse histoire de Rubens, a voulu lui assigner une origine noble et lointaine. Il le fait descendre d'une famille de Styrie : le grand père de l'artiste serait venu s'établir dans les Pays-Bas, à la suite de Charles-Quint et après le sacre de l'empereur [1]. La plupart des biographes ont reproduit cette invention [2]. Les hommes ont en général une idée si fausse de la vraie grandeur, que là où elle se trouve, ils cherchent à l'affubler d'une pompe inutile. Le génie les touche peu, s'il n'est revêtu d'un manteau d'histrion. Mais les archives d'Anvers contiennent la généalogie de Rubens et elle a été publiée par l'archiviste [3]. Elle remonte jusqu'à l'année 1350; ce fut alors que naquit maître Arnould Rubens, tanneur de son métier, lequel acheta, en 1396, le dernier jour du mois d'août, une

[1] Histoire de la vie de Pierre-Paul Rubens, par Michel, licentié (sic) en droit; 1 vol. in-8, Bruxelles 1771.

[2] Notamment Smit dans son livre intitulé : *Historische levensbeschryving van Pierre Paul Rubens;* Anvers, 2e édition, 1840. L'inventeur de ce conte fut le chanoine Van Parys, qui descendait de Rubens par une de ses filles, Claire Jeanne, née le 18 janvier 1632. Il communiqua des notes mensongères à un certain De Vegiano, qui les publia dans les suppléments au nobiliaire des Pays-Bas.

[3] Généalogie de Pierre-Paul Rubens et de sa famille; Anvers, 1840.

maison avec son jardin, situés dans la rue de l'Hôpital. Tous ses descendants furent tanneurs comme lui, ou droguistes et épiciers. Le célèbre peintre appartenait donc à cette forte race populaire, qui, en Belgique plus que partout ailleurs, compose la substance et la moelle de la nation. Le premier Rubens élevé pour une autre carrière que l'industrie, fut le père même de notre artiste. L'aïeul de ce dernier, qu'on représente comme un noble styrien, n'avait d'autre arme que le pilon, d'autre fief que sa boutique exhalant de vives senteurs. Voyant, selon toute apparence, prospérer son commerce, il réserva son fils à de plus hautes destinées. Il voulut qu'il apprît les langues savantes, l'histoire, la dialectique, et lorsqu'il eut vingt-quatre ans, il le fit partir pour l'Italie. Jean Rubens y demeura sept années, pendant lesquelles il obtint le bonnet de docteur en droit civil et canon, au collége de la Sapienza, à Rome. La grandeur des souvenirs, la majesté des papes, les merveilles de la sculpture, de la peinture, et la science des jurisconsultes se réunissaient alors pour attirer dans la ville éternelle et dans toute la péninsule les blondes populations du Nord. En 1561, le voyageur regagna sa patrie, au moment où Philippe II armait de sa puissance le cardinal de Granvelle; peu de temps après son retour, il épousa une jeune fille de bonne maison, Marie Pypeling. Ils furent heureux ensemble, et l'estime dont ils jouissaient accrut leur satisfaction. Le 7 mai 1562, Jean fut promu au grade d'échevin, place à laquelle les affections communales des Pays-Bas donnent une sérieuse importance.

Mais bientôt éclatèrent les longs troubles qui devaient exténuer les provinces belges et enfanter, parmi les pleurs et les convulsions, la glorieuse république batave.

Dès l'année suivante, Guillaume le Taciturne, les comtes d'Egmont et de Hoorn firent un pacte libérateur, auquel refusèrent de souscrire les ducs d'Arschoot et d'Aremberg. Puis vinrent ces commotions profondes, où la Néerlande se sentait mourir, cette guerre cruelle, où Philippe II joua si obstinément et si maladroitement la fortune de l'Espagne. Anvers, qui était alors la ville la plus riche des Pays-Bas, Anvers souffrait surtout de l'interruption de la paix. Les vaisseaux abandonnaient son port, ses fabriques tombaient dans une ruineuse langueur et les soldats espagnols se montraient en plus grand nombre à ses foires que les marchands étrangers. Le bourgmestre Van Straelen, homme courageux, ardent patriote, fomentait la sédition ; plein de haine pour les oppresseurs, il augmentait le désastre, espérant briser la tyrannie. On sait à quelles fureurs se livrèrent les iconoclastes, dans une nuit du mois d'août 1566 : la cathédrale et toutes les églises suffragantes brillaient aux dernières lueurs du jour, comme de véritables musées d'orfévrerie, de sculpture et de peinture ; quand le soleil se leva, ses rayons, traversant les fenêtres vides, n'éclairèrent que des enceintes nues, où gisaient pêle-mêle les plus précieux débris.

Enfin arriva l'année 1568, année de lugubre mémoire. Les comtes d'Egmont et de Hoorn furent décapités sur la grande place de Bruxelles ; leurs têtes, fixées au bout de deux piques, effrayèrent et attendrirent la multitude jusqu'à trois heures de l'après-midi, pendant qu'on humectait des mouchoirs dans le sang généreux qu'elles laissaient tomber ; nobles reliques des martyrs dont le supplice était une menace faite à la nation tout entière ! D'autres drames accrurent l'épouvante générale;

le secrétaire du comte d'Egmont fut écartelé; un échafaud se dressa pour Van Straelen au milieu de Vilvorde, et quatre sectateurs de la réforme, qui avaient pillé les églises, moururent dans l'effrayante agonie du bûcher. Presque partout la hache servit les colères du duc d'Albe; telles étaient, selon le cardinal Bentivoglio, la désolation et l'horreur universelles, que l'on n'entendait que pleurs, gémissements et soupirs; on ne rencontrait que figures mornes et inquiètes [1].

Saisis d'une terreur panique, une foule d'habitants émigrèrent, quoique leurs biens fussent confisqués aussitôt après leur départ. On aimait encore mieux perdre sa fortune que la vie. Jean Rubens fut un de ceux qui se vouèrent à l'exil. On le soupçonnait d'une prudente affection pour les doctrines calvinistes : un agent secret de l'Espagne l'avait même positivement dénoncé, dans une note envoyée à Philippe II [2]. Il essaya d'abord de conjurer ces doutes homicides. Le 31 octobre 1568, il se présenta devant le conseil communal réuni à l'hôtel de ville : de nobles personnages l'escortaient, le chevalier Jean van Schoonhoven, ancien bourgmestre, trois autres chevaliers, trois échevins et les deux secrétaires de la régence. Sous leur attestation, il se fit donner un certificat de bonnes mœurs, de respect inaltérable pour les lois et les coutumes du pays [3]. Mais ce témoignage public ne lui parut point le mettre en sûreté. Guillaume le Taciturne essayait d'ailleurs de le gagner à sa cause et avait

[1] *Histoire générale des guerres de Flandre*, par le cardinal Bentivoglio, livre IV.

[2] Cette note a été publiée par M. Groen van Prinsterer, dans le second tome des *Archives ou Correspondance inédite de la maison d'Orange Nassau*, page 32.

[3] Michel, p. 10 et 11.

recours au prince de Chimay pour lui servir d'intermédiaire [1]. Il craignit que ces efforts n'achevassent de le rendre suspect. Abandonnant la malheureuse cité avec toute sa famille, il se dirigea vers Cologne, asile général des émigrés néerlandais. Le docteur y commença la nouvelle année loin de sa patrie.

Sur les bords du Rhin, il trouva un homme qu'il connaissait, homme important et habile, nommé Jean Bets. Après avoir essayé de lutter contre la tyrannie de l'Espagne et contre la dissimulation féroce du duc d'Albe, il n'avait eu que le temps de s'enfuir pour ne pas être pendu, roué, décapité ou écartelé, les malheureux soupçonnés d'hérésie n'ayant pas d'autre perspective. A Cologne, le prince d'Orange le nomma son conseiller : il faisait de nouveaux préparatifs de guerre et allait répondre aux exigences de Philippe II avec la pointe du glaive, le son de la trompette et le bruit du canon. Sa seconde femme, Anne de Saxe, était près de lui ou ne tarda pas à le rejoindre. Nul doute que Jean Rubens ne fut admis sur-le-champ dans leur intimité. Le farouche préteur ayant confisqué tous les biens de Guillaume le Taciturne, la princesse voulut faire exempter ceux qui lui garantissaient son douaire. Jean Bets fut chargé de la négociation. Pour la rendre efficace, il alla trouver l'Empereur d'Allemagne, l'Électeur de Saxe et le Landgrave de Hesse, comptant que leur intervention la mènerait à bien : l'Électeur était le père de la princesse et le Landgrave son parent : ses affaires devaient donc leur inspirer le plus vif intérêt.

Pendant l'absence de Bets, Jean Rubens eut la mission

[1] Une lettre trouvée chez Jean Rubens après sa mort constate cette négociation.

de poursuivre les démarches et de soutenir l'argumentation entreprises par lui. Cette tâche le mettait fréquemment en rapport avec Anne de Saxe. Or, la princesse trouvait le docteur à son goût; s'il ressemblait, comme on peut le croire, au peintre fameux qui lui doit le jour, c'était un fort bel homme. La princesse n'avait pas les mêmes avantages physiques, selon le rapport des historiens; mais elle était princesse, vive, entreprenante, mise avec un grand luxe et ne cachait point les sentiments que lui inspirait son fondé de pouvoirs. Elle lui prodigua si bien les encouragements que le docteur s'émut et, au lieu de laisser son manteau entre les mains de la noble dame, partagea l'ivresse de son coupable amour. Durant deux années, les réclamations, les intercessions auprès du gouvernement espagnol, demeurèrent sans effet; durant deux années, elles servirent de prétexte à des entrevues adultères. Anne de Saxe n'avait habité que momentanément la ville de Cologne : la guerre ayant déployé toutes ses fureurs, elles s'était retirée à Siegen, dans le duché de Nassau, où elle vivait loin du péril, tandis que Guillaume bravait les balles espagnoles et fondait la liberté des Provinces-Unies. Cette lutte glorieuse l'empêcha de visiter sa femme, avec laquelle il ne vivait pas d'ailleurs en bonne intelligence. Le docteur, au contraire, allait souvent tenir compagnie à la princesse et lui offrir des distractions. Elles eurent un fâcheux résultat. Les parents d'Anne de Saxe virent avec surprise sa taille s'arrondir, malgré la longue absence de son mari. Dans leur colère, ils avertirent Guillaume le Taciturne et on résolut de sévir contre Jean Rubens, que l'on soupçonnait depuis quelque temps. Au mois de mars 1571, comme il se rendait de

nouveau à Siegen, sur une invitation de la princesse, il fut arrêté en chemin, par les ordres de Jean de Nassau et de Guillaume d'Orange, puis mené à Dillenbourg et enfermé dans la citadelle. Là, le docteur avoua sa faute et demanda grâce, s'excusant même aux dépens de sa complice d'une manière assez peu chevaleresque [1]. Malheureusement pour lui la législation allemande était inflexible et condamnait les adultères à mourir par la corde : persuadé enfin qu'il n'échapperait pas au supplice, il demanda instamment la faveur d'être décapité.

Cependant une raison secrète militait pour lui : les Nassau craignaient de divulguer la honte que la princesse venait d'infliger à leur famille. Leur honnêteté ne leur permettait point de faire mourir le coupable dans l'ombre : or, si on l'exécutait publiquement, tout le monde voudrait savoir pourquoi le bourreau portait la main sur lui. Après sa fin tragique, les discours ne s'arrêteraient pas et un scandale affreux ternirait l'écusson du prince d'Orange, exciterait la gaîté de ses ennemis, quand le libérateur souffrait déjà pour une noble cause. Dans cette position, les deux seigneurs se demandaient même s'ils révéleraient à l'Électeur l'inconduite de sa fille. D'un autre côté, l'amour de la vengeance leur parlait de cette voix terrible, qui fait frémir les cœurs et pousse aux résolutions extrêmes.

Pendant qu'ils étaient ainsi ballottés entre les conseils de la prudence et les emportements de la colère, la femme du docteur se trouvait plongée dans l'inquiétude. Depuis trois semaines, elle n'avait aucune nouvelle de

[1] Voici ses paroles, telles qu'il les prononça en français : « De dire qui fut le premier, il faut bien présumer que je n'aurois jamais eu la hardiesse d'approcher, si j'eusse eu crainte d'estre refusé. »

son mari. Après avoir écrit lettre sur lettre à la princesse, elle avait fait partir deux messagers pour savoir quand le docteur reviendrait. Enfin elle apprit d'un seul et même coup l'infidélité de Jean Rubens, son arrestation et le châtiment qui le menaçait, trois circonstances douloureuses, envenimées par une quatrième non moins affligeante : au lieu d'attribuer l'emprisonnement du docteur à sa véritable cause, on répandait le bruit qu'une trahison politique l'avait rendu nécessaire. Vous comprenez tout ce que dut souffrir Marie Pypeling. Une femme ordinaire eût perdu la tête, fût tombée dans l'accablement et le désespoir, ou se fût abandonnée aux transports d'un juste ressentiment. Mais la mère de Rubens était digne de porter neuf mois dans son sein l'immortel génie, auquel l'art flamand doit sa principale gloire : elle fut admirable de patience, de dévoûment, de sagesse et d'habileté.

Comme elle venait d'apprendre ces tristes nouvelles, on lui apporta une lettre de son mari, où le docteur lui demandait pardon de sa faute. Elle se hâta de lui répondre et de l'assurer qu'elle ne gardait aucun ressentiment. Une seconde missive du prisonnier arriva, pendant que la sienne était en chemin. Elle prit de nouveau la plume et achevait à peine son billet, quand un des messagers qu'elle avait expédiés au fort de Dillenbourg, lui remit une troisième épître du docteur. Celle-ci révélait le plus profond désespoir : elle jeta la pauvre femme dans un trouble inexprimable. Elle écrivit aussitôt une réponse pleine de larmes, dont quelques passages ont toute l'éloquence de la douleur : — Je ne pensais pas que vous me croiriez tant de ressentiment, dit-elle à son mari. Comment pousserais-je la rigueur au point de

vous affliger, quand vous êtes dans de si grandes tribulations et inquiétudes, que je sacrifierais ma vie pour vous en tirer? Lors même qu'une longue affection n'aurait pas précédé ces malheurs, devrais-je vous montrer tant de haine, qu'il me fût impossible de vous pardonner une faute envers moi, faute petite en comparaison des graves erreurs où je tombe tous les jours et qui me font implorer la clémence de notre Père céleste, avec cette condition : *Pardonnez-moi mes offenses, comme je pardonne à ceux qui m'ont offensée?* Je serais semblable au mauvais serviteur de l'Évangile, lequel, après avoir obtenu remise de si grosses dettes, exigeait que son camarade lui payât une faible somme jusqu'à la dernière obole. Ayez donc la certitude que je vous ai complétement pardonné. Plût au ciel que votre délivrance fût à ce prix, nous serions bientôt joyeux! Mais ce n'est pas ce que me présage votre lettre : je pouvais à peine la lire, il me semblait que mon cœur allait se briser, car vous avez entièrement perdu courage et vous parlez comme si vous alliez mourir sur l'heure. Je suis dans un tel trouble que je ne sais ce que j'écris : on pourrait penser que je désire votre mort, puisque vous souhaitez, dites-vous, qu'elle m'apaise. De quel chagrin m'accable cette triste nouvelle et combien j'ai peine à la supporter avec patience! S'il n'y a plus de pitié dans le monde, à qui m'adresserai-je? Où l'irai-je chercher? Je l'implorerai du ciel, avec des larmes et des gémissements infinis. J'espère que Dieu m'exaucera, qu'il touchera les cœurs de ces Messieurs, afin qu'ils nous épargnent, qu'ils aient de la compassion pour nous; autrement, il est bien sûr qu'ils me tueront en même temps que vous : je mourrai le cœur brisé, car je ne pourrais entendre la nouvelle de

votre mort : non, la vie s'arrêterait tout à coup en moi. Mais les paroles de Sa Grâce, que je vous ai mandées dans mon autre lettre, me donnent encore de l'espoir. Et néanmoins la vôtre m'a plongée dans une telle désolation, que je me suis rendue aveugle à force de pleurer et que je vois à peine pour vous écrire.

Un peu plus loin elle ajoute : — Il ne peut entrer dans mon cœur que nous devions être séparés si complétement et si misérablement..... O mon Dieu! que cela n'arrive pas! Mon âme est tellement liée et unie à la vôtre, que vous ne pouvez éprouver une douleur, sans que j'en souffre autant que vous. Je crois que si ces bons seigneurs voyaient mes larmes, quand même ils seraient de bois ou de pierre, ils auraient pitié de moi; aussi, lorsqu'il ne me restera plus d'autre moyen, j'emploierai celui-là, quoique vous m'ayez écrit de n'y point recourir. Hélas! nous ne demandons point justice, nous ne demandons que grâce, grâce, et si nous ne pouvons l'obtenir, que nous restera-t-il à faire? O Père céleste et miséricordieux, assistez-nous alors! Vous ne désirez point la mort du pécheur, vous voulez au contraire qu'il vive et se convertisse. Répandez dans l'âme de ces bons seigneurs, que nous avons tant irrités, votre esprit de clémence, afin que nous soyons bientôt délivrés de ces terreurs et de ces désolations : elles durent depuis si longtemps!

Ce ne sont pas là les cris de douleur que pousse une âme commune, aux prises avec le destin. On sent battre dans ces paroles le cœur d'une femme intelligente. Les natures distinguées ont des tristesses et des joies nobles et charmantes comme elles; l'affliction, qui hébète un homme vulgaire, inspire de l'éloquence à un homme

supérieur; les larmes, qui enlaidissent un visage difforme, rendent un beau visage intéressant, donnent de l'éclat aux yeux d'une jolie femme et tremblent sur ses joues comme la rosée sur les fleurs.

Je transcris, pour terminer, la fin de cette lettre émouvante : — Voilà ce que j'avais à vous apprendre, et maintenant je vous recommande à Dieu, car je ne puis plus écrire. Je vous prie de ne point voir les choses sous leur plus fâcheux aspect et de reprendre courage : le mal vient assez vite de lui-même : penser toujours à la mort et toujours craindre, cela est plus pénible que de mourir. Éloignez donc ces idées de votre cœur. J'espère en Dieu, je compte qu'il vous châtiera avec indulgence, qu'il nous permettra encore d'être heureux et nous récompensera de tous ces chagrins, ce que je lui demande du fond de mon cœur; je vous recommande à sa bonté pour qu'il vous console et vous fortifie, en vous envoyant son Esprit saint. Je le prierai de mon mieux en votre faveur, nos enfants m'imiteront : les pauvres petits vous font bien des amitiés et désirent bien vous voir, ainsi que moi! Dieu le sait!

Écrit le 1er avril, entre minuit et une heure du matin.

Et n'écrivez plus *votre indigne mari*, puisque cela est pardonné [1].

Votre fidèle épouse,

Marie Ruebbens.

Si violente que fût sa douleur, Marie faisait bonne

[1] Nous donnons à la fin du volume la traduction complète des deux lettres de Marie Pypeling : jusqu'ici on n'avait pas une seule ligne de sa main. M. Bakhuizen dit qu'il en a eu sous les yeux un grand nombre d'autres; pourquoi ne les a-t-il pas publiées? Elles auraient excité le plus vif intérêt.

contenance devant le monde. Elle sortait peu, pour éviter les regards et les questions indiscrètes; mais si on lui rendait visite, elle cachait la véritable cause de son chagrin, l'attribuant aux mauvais propos que l'on tenait sur le docteur et qui la désolaient. Quant aux amères tristesses de l'épouse offensée, elle les ensevelissait dans le fond de son cœur : c'était là que son âme gémissait et pleurait, comme sous une voûte sépulcrale, où dormaient les restes de ses illusions mortes. Cependant, elle ne négligeait rien pour sauver son mari; elle écrivait lettre sur lettre au comte Jean de Nassau. D'abord elle feignit de ne pas croire à la faute du docteur, elle la traita de chimérique invention; puis, elle implora sans détour la clémence et la pitié du noble personnage. Pouvait-il désirer la mort du coupable? Pouvait-il surtout désirer la rendre veuve, priver de leur père ses quatre enfants? Ce furent ses supplications peut-être qui disposèrent le comte à une indulgence, dont ses parents lui savaient mauvais gré, que les femmes surtout blâmaient, la regardant comme scandaleuse; seule, la mère du prince, ne montrait pas la même irritation; Marie Pypeling lui adressait en conséquence des prières : c'est elle vraisemblablement qu'elle nomme *Sa Grâce,* dans les lettres que nous avons traduites.

Bientôt la noble femme se rendit en personne à Dillenbourg : le comte Jean la reçut avec affabilité, mais ne lui donna aucune espérance positive. Elle ne put au reste voir le captif. Peu de temps après, elle fit le même voyage et alla encore supplier le comte Jean; mais ces nouvelles instances furent inutiles comme les premières. Loin de perdre courage, elle lui écrivit de Cologne et l'assiégea de prières, aussi bien que Guillaume le Taci-

turne, demandant toujours la grâce de son mari; on finit par la trouver si importune qu'on lui défendit toute sollicitation. Voyant ses humbles discours sans effet, ses démarches repoussées, elle changea de tactique et menaça les deux frères de divulguer le secret, que leur amour-propre tenait à laisser dans l'ombre; elle leur déclara hautement que s'ils ne respectaient point la vie du docteur, le monde connaîtrait la mésaventure du prince d'Orange. Ses lettres, au rapport de M. Bakhuizen van den Brink, sont pleines d'éloquence, de tendresse conjugale, d'élévation et d'habileté.

Que faisait cependant la complice de Jean Rubens? Loin de montrer du repentir et de la honte, elle bravait son mari, sa famille : elle niait la faute dont elle s'était rendue coupable, prétendait que son mari et le comte Jean avaient inventé cette odieuse histoire, pour la perdre et satisfaire leur amour de la vengeance, que le malheureux docteur allait être l'innocente victime de leur duplicité. Au reste, elle faisait depuis longtemps mauvais ménage avec Guillaume le Taciturne : ils s'étaient mariés sans se connaître et uniquement par suite de convenances sociales. Grande fut la surprise de l'opulent seigneur, quand il vit quelle triste créature il avait amenée dans sa maison. Elle était capricieuse et opiniâtre, étourdie et violente, aimait la bonne chère et se souciait peu de la religion, tenait fort au luxe des vêtements et ne s'inquiétait guère de l'opinion publique : ses plaisirs passaient avant tout. Elle attirait sans cesse près d'elle toutes sortes de vauriens : le Taciturne fut obligé d'en mettre plusieurs à la porte, en les frappant comme des drôles. Quand le prince lui adressait des remontrances, elle imitait ses gestes, contrefaisait sa voix, le tournait ouver-

tement en ridicule. Elle fatiguait, éloignait d'elle ses meilleurs amis par la rudesse de son caractère : quoiqu'elle donnât des gages élevés à ses domestiques, personne ne voulait la servir; ceux qui entraient chez elle, étaient bientôt las d'une si dure épreuve. Bref, elle causait au prince d'Orange plus de soucis que Philippe II et les troupes espagnoles. C'était la digne mère de Maurice de Nassau, qui fit décapiter le protecteur de sa jeunesse, Barnevelt, à l'âge de soixante-treize ans, parce qu'il défendait contre son ambition la liberté des Provinces-Unies.

Si vicieuse que fût Anne de Saxe, quelque profond que dût être le ressentiment de l'épouse outragée, Marie Pypeling feignait d'être au mieux avec elle, pour détourner les soupçons, qui commençaient à naître. Lorsque la princesse nia effrontément son adultère, la femme du docteur lui prêta d'abord son aide pour faire valoir ce plan de défense. Quel stratagème n'eût-elle pas mis en œuvre dans l'espoir de sauver son mari? Elle ne put néanmoins supporter les violences d'Anne de Saxe, et renonça bientôt à une si fougueuse auxiliaire. Sur ces entrefaites, vers le mois d'août 1571, la princesse accoucha, avant terme, d'un enfant malingre et maudit en naissant. Guillaume le Taciturne le renia et ses parents protestèrent comme lui.

Accablée de douleur, n'obtenant rien par ses démarches, par ses prières, par ses généreux artifices, la mère de Rubens ne suspendit point ses efforts, ne désespéra point d'une victoire si pénible à obtenir. Malgré les défenses des princes, elle leur adressa de nouvelles suppliques, elle leur offrit une caution de six mille écus pour rendre la liberté à son mari. Enfin, au bout de deux années, durant les premiers mois de 1573, elle obtint la

faveur de pénétrer dans son cachot, puis la permission de demeurer avec lui dans une ville du duché. Quittant son habitation de Cologne, elle vint résider à Siegen. Ce fut sans doute pour eux une vive joie de se retrouver ensemble, après une si longue séparation. Mais cette première fête du cœur terminée, plus d'un triste souvenir dut planer autour des époux, comme ces oiseaux funèbres qui s'échappent des ruines. La position nouvelle de Jean Rubens, d'ailleurs, n'était que relativement agréable : il menait dans Siegen la vie d'un homme suspect et dédaigné. Il ne pouvait ni faire usage de ses talents, ni entreprendre un négoce, pour accroître son bien-être et assurer l'avenir de sa famille : la table de communion lui était même interdite. Condamné à la solitude, à l'inaction, il traînait loin de sa ville natale des jours pleins d'amertume et d'ennui. La seule faveur qu'on lui accordât, c'était de promener sa tristesse dans les environs de Siegen. Le 27 avril 1574, un cinquième enfant vint constater la bonne harmonie des deux époux et les attacher l'un à l'autre par un nouveau lien. On lui donna le nom de Philippe [1]. Trois ans après, le 29 juin 1577, venait au monde le fameux Rubens [2]. Comme ce jour était la fête des apôtres saint Pierre et saint Paul, on le mit sous leur

[1] Après le retour de sa famille à Anvers, il eut Juste-Lipse pour précepteur et devint secrétaire de la ville.

[2] Il était donc le sixième et non le septième enfant de ses père et mère, comme M. Walraf le dit dans l'inscription rapportée plus haut. Voici au reste la liste des sept enfants du docteur, avec la date de leur naissance :

1 Jean-Baptiste Rubens, né à Anvers en 1562.
2 Blondine Rubens, née à Anvers, le 12 mai 1564.
3 Claire Rubens, née à Anvers, le 17 novembre 1565.
4 Henri Rubens, né à Anvers, en 1567.
5 Philippe Rubens, né à Siegen, le 27 avril 1574.
6 Pierre-Paul Rubens, né à Siegen, le 29 juin 1577.
7 Barthélemy Rubens, né à Cologne, en 1581.

protection. Le mystère qui nous a jusqu'ici caché le lieu de sa naissance, est maintenant facile à expliquer. Par amour-propre conjugal, peut-être aussi afin de remplir une promesse faite aux princes d'Orange et de Nassau, Marie Pypeling s'efforça toujours de répandre une ombre impénétrable sur la faute du docteur, sur la prison et l'internement qui en furent la suite. Elle poussa le zèle jusqu'à prendre le tombeau pour complice : l'épitaphe de Jean Rubens nous assure qu'il passa les dix-neuf années de son exil à Cologne, assertion évidemment fausse. Arrêté en 1571, gracié en 1578, le mari coupable fut retenu pendant sept ans loin des bords du Rhin. Sa femme donna le mot d'ordre à tous leurs parents, à tous leurs amis, trompa même ceux qui ne connaissaient point la vérité : Philippe Rubens, le neveu du grand coloriste, Gevaert, un de ses intimes, le chanoine Belenius, entrèrent dans le complot ou en furent les dupes. Un acte authentique dont nous allons entretenir le lecteur met ce fait hors de doute [1].

Las de la vie oisive et fastidieuse qu'il menait à Siegen, Jean Rubens voulut tenter un effort pour recouvrer son indépendance. Au commencement de l'année 1578, il pria sa femme de renouveler ses démarches et ses sollicitations, en demandant qu'il fût libre d'aller s'établir où il voudrait. Ils convinrent de débuter par

[1] Rubens dit dans ses lettres . « J'aime beaucoup la ville de Cologne, parce que j'y ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans. » Jamais il ne la désigne comme le lieu de sa naissance. Du reste, on n'osa point graver ce mensonge sur son tombeau : sa ville natale, contrairement à l'usage, n'y est pas indiquée. M. Van den Brink a voulu savoir si le nom de Pierre-Paul Rubens se trouvait sur les livres baptismaux de Siegen. Le secrétaire général du ministre des affaires étrangères, en Hollande, chargea M. Scherff, consul à Francfort-sur-le-Mein, de faire des recherches; mais elles devaient être infructueuses; car le plus ancien registre commence à l'année 1621.

une lettre; mais comme le docteur ne jugeait point Marie Pypeling assez savante, il rédigea lui-même la supplique; la mère de Rubens ne fit que la transcrire. Livrée aux inspirations naturelles du sentiment, elle avait trouvé des paroles pleines d'éloquence : son mari fouilla toute sa bibliothèque, se creusa longtemps la cervelle, chercha des arguments extraordinaires, voulut déployer une profonde érudition et accoucha d'une épître boursoufflée, qui est un modèle de ridicule, aussi bien que de maladresse. Il aurait mieux fait de laisser son ingénieuse compagne obéir sans effort aux suggestions de son cœur.

La lettre commence par louer en phrases sonores et pompeuses le héros que la signataire a suivi sur le chemin de l'exil, avec son mari et ses enfants, pour ne pas abandonner ses principes religieux : maintenant qu'il a passé de l'état de proscrit à l'état de vainqueur, le pardon des injures lui siéra doublement. Marie Pypeling lui allègue ensuite des exemples tirés de l'ancien et du nouveau Testament, qui prouvent que Dieu n'a pas toujours souhaité la mort des adultères : aussi l'Église les fait-elle comparaître devant son tribunal, afin d'imiter la clémence du Fils de l'homme, qui rassura et protégea l'épouse infidèle. Montrant que la loi saxonne est la plus sévère de l'Europe à l'égard des infractions aux devoirs conjugaux, elle s'efforce de lui communiquer l'indulgence dont elle a fait preuve, en oubliant les torts de son mari : sauveur et libérateur d'un peuple, il serait beau pour lui de garder ce noble caractère dans la vie privée, de rendre a ceux qui ont commis des fautes envers lui la sécurité, la joie et l'indépendance. Ce passage est le meilleur de la lettre, comme le remarque très-bien M. Bakhuizen; aussi, je le présume écrit sous

l'inspiration de la généreuse femme. Mais bientôt reviennent les ampoules et les traits de pédantisme. Les grands hommes de l'histoire romaine qui ont pardonné le crime d'adultère, sont tous passés en revue : suit une longue dissertation, ayant pour but d'examiner si la loi mosaïque punissait de mort l'inconstance matrimoniale : la réponse est naturellement négative. Puis le droit romain et les travaux des commentateurs sont analysés pour parvenir au même résultat : les théologiens de la Réforme, questionnés à leur tour, ne montrent pas moins de complaisance. Les institutions grecques et romaines, les ordonnances des Sultans, Lucullus, Pompée, Auguste, Domitien, Marc-Aurèle, Constantin, Justinien, Philippe le Beau, Henri VIII, défilent à leur tour devant nous. Cette prodigieuse allocution se termine, comme on devait s'y attendre, par un éloge du docteur. Les châtiments, dit-il, doivent être d'autant moins sévères que les personnages sont plus distingués. Or, Jean Rubens a une foule de mérites. Il jouit d'une excellente réputation, car il a toujours mené une conduite irréprochable. La seule faute qu'il ait commise, ne peut ternir le reste de sa vie. Ce n'est pas un homme foncièrement dépravé, au contraire. Il a longtemps rempli avec honneur, dans sa ville natale, les fonctions d'échevin ; on ne l'a pas expulsé de sa patrie, mais il l'a quittée de lui-même, pour conserver pure et entière sa foi religieuse. Depuis lors, mis en demeure de refuter les soupçons qui planaient sur lui, de prouver qu'il n'était point partisan de Guillaume le Taciturne, il a gardé le silence : un décret de bannissement, la confiscation de tous ses biens, la perte de ses charges honorifiques, ont été la récompense de sa fidélité à la cause du

prince. Né de parents qui avaient une belle position, il a étudié les belles-lettres et la jurisprudence avec un succès peu ordinaire. Il est docteur de l'un et l'autre droit et ne veut point réclamer les priviléges attachés à ce double titre; mais il rappelle au prince que, suivant l'opinion publique, un docteur pourvu d'un seul diplôme peut rechercher la main d'une baronne, sans qu'elle se trouve humiliée de sa demande.

Arrêtons-nous à ce bel argument! Qu'elle consolation pour un mari trompé de savoir que le complice de sa femme est docteur en droit civil et en droit canon, qu'il aurait pu demander la main d'une baronne! Ne doit-il pas se trouver fort heureux de sa mésaventure, puisqu'on lui cite tant d'illustres personnages grecs et romains, qui ont supporté sans irritation le même infortune? Jamais pétition plus gauche et plus prétentieuse ne fut adressée par un galant à un époux trahi. La lettre eut cependant un plein succès, résultat dont Jean Rubens dut être aussi fier que joyeux et qu'il attribua vraisemblablement à son éloquence. Mais il y a lieu de croire que Guillaume le Taciturne ne lut point son épître jusqu'au bout : une cause toute différente avait changé ses sentiments.

Divorcé d'avec Anne de Saxe, une troisième femme le rendait heureux depuis plusieurs années. Après sa répudiation, la princesse avait mené dans l'isolement une vie sombre et pleine d'ennui : chagrine en même temps que dissolue, comme beaucoup de ses pareilles, elle avait longtemps nourri des idées de suicide et avait fini par se donner à la boisson, grossier remède qui endort les peines morales, sans les guérir. Dans les derniers mois de 1577, la mort la délivra du fardeau de

l'existence, qu'elle n'avait pas su porter. Le prince se trouvait donc disposé à étendre le voile de l'oubli sur une circonstance fâcheuse de son second mariage ; mais il ne voulut point relâcher Jean Rubens sans conditions. Trois personnes furent chargées par lui de traiter cette affaire, après un mûr examen. On possède l'acte qu'ils firent signer au docteur. Jean Rubens demandait qu'on le laissât établir son domicile dans un lieu plus rapproché des Pays-Bas, « afin qu'il puisse s'y procurer des ressources, dit le titre officiel, nourrir en tout honneur sa femme et ses enfants, et de plus échapper dans une certaine mesure au péril qu'il craint chaque jour, à la tristesse perpétuelle qui en est la suite [1]. » On lui octroya la faveur demandée, mais il fut contraint de souscrire aux stipulations suivantes.

Il jura d'abord de se présenter personnellement, chaque fois qu'on l'en requerrait, comme il était tenu de le faire, pendant qu'il habitait le duché de Nassau.

Il promit ensuite d'éviter les terres patrimoniales du prince d'Orange, de ne fixer sa demeure dans aucun de ses domaines ;

De faire connaître chaque année par écrit le lieu de son futur séjour, afin que l'on sût toujours où le trouver en cas de besoin ;

Finalement de ne jamais s'offrir à la vue du prince, dans son intérêt même et pour se préserver du péril auquel l'exposerait un soudain retour de colère [2].

Le docteur signa cet engagement, prépara ses malles

[1] Cette phrase prouve qu'on n'avait point accordé à Jean Rubens une grâce formelle et qu'il pouvait toujours craindre un acte de rigueur, situation pénible au dernier point.

[2] Voyez dans les notes l'acte de grâce, qui n'a point encore été publié en français.

et s'achemina vers Cologne, où il habita la demeure que nous avons décrite plus haut. Là, une métamorphose complète s'opéra en lui : de protestant, il redevint catholique, sa haine pour le roi d'Espagne fit place à de bienveillantes dispositions. Comme on essayait alors de pacifier les provinces méridionales des Bays-Bas, de les réconcilier avec Philippe II, Jean Rubens se laissa employer comme sous-négociateur. Une lettre du prince de Chimay constate qu'il lui écrivit pour le prier de l'aider. C'était au mois de mars 1583. L'année suivante, Marie Pypeling obtint la permission d'aller à Anvers régler des affaires de famille [1]. D'où venait ce changement de croyance et de parti? Son adroite femme lui avait-elle conseillé d'abandonner des principes dangereux [2]? Mis au cachot, menacé de mort, interné par un seigneur calviniste, sa rancune avait-elle passé de l'homme aux doctrines qu'il soutenait, absurde transition qui a lieu tous les jours? Quoi qu'il en soit, il n'osa point violer sa promesse, rentrer dans les Pays-Bas sans la permission de Guillaume le Taciturne. Ce dernier mourut en 1585, mais il est probable que le docteur n'en resta pas moins sous la surveillance de sa famille : c'est la seule manière d'expliquer pourquoi il ne retourna point alors dans sa patrie.

Il prenait plaisir à soigner l'éducation de ses enfants et à voir les rapides progrès du plus jeune, qui révélait une extrême facilité [3], lorsqu'un mal violent le saisit.

[1] Généalogie de Rubens et de sa famille, par Verachter, page 12; Anvers, 1840.

[2] S'il n'avait pas abjuré le protestantisme, sa famille aurait été à jamais bannie et ruinée; c'était une perspective inquiétante pour une mère.

[3] « Qui prima litterarum rudimenta ibi percepit, eâ ingenii facilitate, ut æquales facilè excederet. » *Vie de Pierre-Paul Rubens*, par Philippe son neveu.

Étant mort le 18 mars 1587, il fut inhumé avec une pompe solennelle dans l'Église Saint-Pierre, une des moins brillantes de la ville, mais que son souvenir et une admirable toile de son fils ont illustrée. Une longue épitaphe raconte depuis deux siècles et demi les principaux événements de son existence. Elle nous enseigne qu'il avait étudié à fond l'histoire des peuples anciens et l'histoire de son temps, que ses mœurs étaient douces et que son humanité, que sa bienfaisance lui gagnaient tous les cœurs [1]. Ces éloges posthumes, conformes au style lapidaire, n'ont rien qui doive fixer notre attention. Mais quelques passages de l'inscription funèbre sont extrêmement remarquables : ils ont été combinés avec une sainte ruse par l'adroite veuve du docteur. Nous avons déjà signalé la phrase où elle déclare qu'il habita Cologne pendant toute la durée de son exil. Celle qui précède renferme une insinuation pleine de finesse. « Des guerres civiles ayant éclaté enfin, dit le panégyrique funèbre, Jean Rubens, trop attaché à son repos [2] et voulant vivre loin du trouble, quitta volontairement sa patrie, à laquelle l'avaient rendu cher ses services dans l'administration de la commune et son zèle pour la justice. » Pas un mot des soupçons élevés sur son orthodoxie! A en croire sa femme, il eût pu vivre sans inquiétude au milieu des proscriptions espagnoles, *mais il aimait trop le repos!* Il ne sut pas vaincre cette faiblesse et abandonna sa ville natale, qui fut affligée de son départ. Plus loin nous trouvons encore : « Marie Pypeling, sa

[1] La fabrique de l'église a jugé que ses vertus et le tableau de son fils étaient un excellent motif pour exploiter les curieux : on paye donc trois francs à la porte du saint asile.

[2] Nimirum quietis amans.

femme, qu'il rendit mère de sept enfants, avec laquelle il vécut vingt-six années dans la concorde, sans lui donner aucun sujet de plainte, a fait ériger ce tombeau en l'honneur de son excellent et bien-aimé mari. » Quelle singulière persévérance à cacher au monde ce qu'elle avait souffert dans son ménage! Quel respect généreux pour la mémoire d'un infidèle! Quel soin pour l'honneur de la famille, pour conserver pure l'image de son mari dans le souvenir de ses enfants! Quelle habile diplomatie tumulaire! Mais qui pourrait désapprouver cette noble et ingénieuse sollicitude? Nous terminerons, comme M. Van den Brink, par une citation charmante de Sterne; quand l'oncle Toby, entraîné par un bon mouvement, laisse échapper une exclamation répréhensible, l'auteur juge ainsi sa faute :

« L'ange accusateur recueillit les fâcheuses paroles et devint rouge de honte, quand il les porta au greffe céleste : mais l'ange qui inscrit les péchés des hommes, laissa tomber une larme sur les mots prévaricateurs, et cette larme les effaça pour toujours. »

CHAPITRE IV.

Pierre-Paul Rubens.

Retour de la famille Rubens dans les Pays-Bas. — Pierre-Paul manifeste son goût pour la peinture. — Ateliers qu'il fréquente. — Son départ pour l'Italie, ses études à Venise et à Rome. — Il ne doit absolument rien aux artistes méridionaux. — La maladie et la mort de sa mère le rappellent à Anvers.

La mort du docteur fit réfléchir sa veuve. Qu'allait-elle devenir sur une terre étrangère, avec sept enfants qu'il s'agissait de pourvoir et de lancer dans le monde? Ne serait-elle pas mieux à Anvers, où la rappelaient tous les souvenirs de son jeune âge, où vivaient ses alliés naturels? Ses fils et ses filles n'y auraient-ils point une carrière plus sûre et de plus grandes espérances? Le calme d'ailleurs y régnait depuis deux ans : le duc de Parme avait fait le siége de la ville et s'en était rendu maître, grâce à la folie des citoyens, qui paraissaient vouloir montrer comment une population peut se perdre elle-même [1]. Philippe II avait été si charmé de ce triomphe

[1] Voyez l'instructive et curieuse narration de ce siége, par Schiller.

inattendu, que le courrier porteur de la nouvelle étant arrivé dans la nuit, son flegme ne put tenir contre la joie qu'il éprouvait; oubliant les lois majestueuses de l'étiquette, il alla réveiller l'infante Isabelle, sa fille chérie, et lui annonça que deux cent mille hommes venaient de tomber entre ses mains par leur propre faute. Une paix humiliante avait donc succédé au tumulte des agitations populaires; mais les femmes acceptent la tranquillité comme un bienfait, quelle qu'en soit la source. La veuve espérait d'ailleurs qu'on lui rendrait ses biens confisqués; jouir de l'aisance, du repos, environner de soins des créatures chéries, n'est-ce pas tout le bonheur que rêve le sexe aimant et dévoué?

La mère de Rubens, après vingt ans d'exil, ne songea plus qu'à rentrer dans sa patrie. Elle n'était pas engagée par la promesse du docteur et ne devait point se présenter, comme lui, au premier appel, devant des autorités menaçantes. Le changement survenu dans la foi de Jean Rubens, son zèle pour le service de Philippe II, avaient préparé le retour de sa veuve. En 1588, elle se transporta sur les bords de l'Escaut. Achevant de justifier son mari, elle employa de puissants protecteurs et eut la joie de recouvrer presque toutes les possessions de la famille. Elle fut pour ses enfants une seconde providence, comme elle l'avait été pour son infidèle époux.

Rubens, âgé de dix ans, continua ses études avec un bonheur peu ordinaire. Michel, dans son style bouffon, nous assure « qu'avant d'avoir achevé sa rhétorique il s'énonçait *si* parfaitement en latin *qu'en* sa langue maternelle, et cette fécondité présageait sa bouche d'or et sa grande éloquence, qui fit et qui fait encore l'admiration des plus grands princes de l'Europe. » Voilà com-

ment s'exprime constamment le meilleur biographe de Rubens [1] !

Quand il eut fini ses humanités, pour nous servir de l'ancienne expression, sa mère le plaça chez Marguerite de Ligne, veuve du comte de Lalaing. Il devait y remplir les fonctions de page. Elle devinait, l'habile femme, que la science des livres ne suffit pas dans le monde; que pour être heureux, pour ne pas voir échouer tous ses projets, il faut acquérir une autre science plus âpre et plus mystérieuse; science mobile, variable et amère, qui use le cœur et l'esprit; science utile et funeste, armure empoisonnée qui protége et dévore le sein qu'elle entoure; je veux dire la science des hommes. C'est bien parmi les grands de la terre, dont elle forme l'étude continuelle, c'est bien sur les hauteurs du monde social qu'on peut l'apprendre. Mais elle ne semble pas avoir été d'abord du goût de Rubens. Toute âme honnête débute par un certain puritanisme. Le jeune homme fut choqué de la licence de ses compagnons et des mœurs hardies qu'on étalait à sa vue. Ce brillant esclavage ne lui convenait guère d'ailleurs. Une voix secrète lui parlait de plus nobles destinées; les mots de talent, de gloire, d'indépendance le frappaient surtout, comme un premier avertissement de son génie. Dessiner, peindre, étudier les œuvres de la nature et les œuvres des grands artistes, n'obéir qu'à son imagination fougueuse, c'était la seule forme sous laquelle lui apparut le bonheur. Il ne put cacher ni son dégoût ni ses prédilections à sa mère, qui devint toute pensive. Elle lui dit qu'il était bien jeune pour se choisir lui-même une carrière; que

[1] L'ouvrage flamand de Smit n'est qu'une traduction littérale des singulières phrases de Michel.

sa famille souhaitait le voir dans la magistrature et l'avait fait élever en conséquence. Il avait donc tort de prendre subitement une autre direction, de vouloir affronter les périls d'un art où l'on reste un manœuvre, si l'on ne devient pas un grand homme.

L'énergique vocation de Rubens ne le laissait pas maître de sa destinée. Il insista, il montra tant de regrets et d'ardeur, que sa mère tomba de nouveau dans la réflexion. Devait-elle contrarier de si impétueux désirs? C'était une femme sage, comme on l'a vu. Elle rassembla en conseil les tuteurs de ses enfants et toute sa parenté; elle leur exposa son inquiétude, leur demanda leur avis. Après plusieurs délibérations, il fut résolu qu'on laisserait le jeune homme suivre son penchant.

On le confia d'abord aux soins de Tobie Verhaegt, puis on le plaça chez Adam van Noort, comme nous l'avons dit plus haut. Ce maître farouche ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens; il ne déguisa point sa répugnance, qui eût fini par se changer en aversion. Ce fut alors qu'un de ses camarades lui proposa de suivre les leçons d'Otho Venius. Ce peintre était aussi doux et aussi poli que l'autre était brutal. Il perfectionna chez Rubens le goût et l'habitude des belles manières, pendant qu'il lui apprenait la science de la composition et du clair-obscur. Pierre-Paul entra dans son atelier en 1596, à l'âge de dix-neuf ans. L'archiduc Albert était arrivé à Bruxelles et avait pris le gouvernement général des Pays-Bas, le 11 février de la même année.

Rubens étudiait avec l'ardeur poétique de la jeunesse, lorsque deux événements eurent lieu, qui devaient exercer la plus grande influence sur le sort de la Belgique et sur sa propre destinée. Le roi d'Espagne, se sentant

mourir, exécuta un dessein depuis longtemps conçu. Il donna sa fille Isabelle au prince Albert, et leur céda, par un acte authentique, la souveraineté des Pays-Bas et de la Bourgogne. Le mariage fut conclu, au nom de l'archiduc, le 6 mai 1598. Philippe II, accablé de vieillesse, de soucis et d'infirmités, parut sur son trône, offrant dans sa personne l'image de son empire à l'agonie. Cet homme, cette ruine vivante, ne léguait aux peuples courbés sous sa main que l'abrutissement, la désolation et l'esclavage. Sa mort sembla une vengeance de la nature. Couché à l'Escurial, dans une cellule étroite, il éprouvait tour à tour les ardeurs et les frissons glacés de la fièvre; des contractions, des spasmes nerveux torturaient ses membres. Plusieurs abcès cachés s'ouvrirent une issue aux genoux, à la poitrine, en d'autres parties du corps; ils rendaient une matière infecte, dont l'odeur exaspérait ses gardiens. Un satyriasis continuel achevait de miner ses forces par les organes de la reproduction et par des épanchements douloureux, où affluait son sang décomposé. A tant d'horreurs vint se joindre le mal pédiculaire. Une si abondante vermine pullulait sur sa peau et le rongeait, qu'on ne put l'en délivrer. Cette cruelle agonie avait l'air d'une expiation; elle inonda de joie tous les cœurs ulcérés qui maudissaient le prince expirant[1].

Quoique la Belgique ne se soit jamais guérie des atteintes profondes qu'il avait portées à son commerce, à son indépendance, à son activité morale et extérieure, elle goûta quelque repos, quand il eut cessé de vivre; non pas un repos complet, la Hollande était trop émue encore du sentiment de ses injures et de sa liberté nouvelle

[1] Wagenaar, *Histoire de Hollande.*

pour mettre bas les armes, sans de longs retards et de longues tergiversations. Mais la guerre se ralentit peu à peu ; en 1609, une trêve de douze ans fut conclue.

Dès qu'ils eurent pris possession des Pays-Bas, les archiducs s'appliquèrent à effacer les traces d'une lutte sanglante. Ils adoucirent les lois, rassurèrent l'industrie épouvantée, protégèrent le négoce et tendirent une main secourable aux beaux-arts. Othon van Veen fut nommé peintre officiel de la cour. Son élève, ayant fait des progrès rapides, entra comme franc-maître dans la corporation de Saint-Luc, en 1698. Deux ans après, devenu trop fort pour recevoir des leçons, il témoigna le désir d'aller en Italie s'inspirer devant d'illustres chefs-d'œuvre. Son père intellectuel voulut d'abord le présenter aux deux souverains. Ils furent accueillis l'un et l'autre de la manière la plus gracieuse. Otho Venius fit un brillant éloge de son élève ; il loua son caractère et son talent, et le peignit comme digne, à tous les égards, de la protection des archiducs. Le jeune Rubens montra tant de courtoisie, s'exprima avec tant d'élégance, qu'il se concilia leur faveur. Ils lui donnèrent des lettres de recommandation, important grimoire qui devait faire tomber devant lui tous les obstacles matériels.

Il serait curieux de savoir au juste où en était alors le talent de Rubens, et quelles ressources intellectuelles il emportait avec lui. Le plus ancien tableau qui nous reste de ce grand homme est, selon toute vraisemblance, celui que possède M. Wuyts[1]. Il figure la Vierge au milieu d'un parc, tenant le Christ sur son bras droit. Une balustrade couverte d'un tapis occupe le premier plan ; on y remarque un vase plein de fleurs et un gros livre que

[1] Rue du Jardin, à Anvers.

feuillette la belle Israélite. Penché sur le sein nu de sa mère, le divin enfant est près d'en saisir le mamelon. A la gauche du spectateur s'élève un énorme buisson de roses; derrière les personnages, des arbres magnifiques plongent dans un ciel terne leurs noirs rameaux. Le coloris de cette production, la force du clair-obscur et les sombres feuillages qui se dressent sur le second plan, rappellent tout à fait le goût d'Otho Venius. Il est même digne d'attention que la Vierge porte une robe amaranthe, couleur aimée de ce peintre et généralement évitée par Rubens : l'influence de son maître la lui aura fait employer. Le développement considérable de la végétation et des accessoires, contraires aux principes de van Veen, était peut-être un souvenir de Tobie Verhaegt. Mais la fille de David et son enfant ont déjà tous les caractères du style de Rubens : leurs formes sont grasses, leur chair rose et brillante. Marie a seulement un air plus calme et plus modeste que dans les ouvrages postérieurs. Jésus, qui s'attache d'une manière fort naturelle au sein de la Vierge, annonce par sa beauté le mérite spécial, dont l'auteur a toujours fait preuve en traçant des images de l'enfance.

Le second tableau de Rubens, antérieur à son départ pour l'Italie, ornait autrefois l'église des Carmes chaussés à Anvers [1], et attire maintenant les regards des curieux dans le musée de la ville. Là, toute trace d'influence a disparu : c'est le peintre tel que nous le connaissons. L'image représente le Christ mort sur les genoux de Dieu le père; deux anges portent les instruments de la passion. Dieu le père a les traits d'un vieux paysan plein de finesse; il vous regarde d'un air scrutateur, et les épais

[1] Descamps, *Vies des peintres*, t. I[er] p. 323. — *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, p. 170; édition de Barba, 1838.

sourcils qui ombragent ses yeux, en rendent l'expression plus narquoise. Le raccourci du Fils de l'homme est hardiment exécuté; peut-être la jambe gauche ne produit-elle pas l'effet voulu. Le corps a déjà les formes hyperboliques du maître, et le sang qui coule de sa plaie, cette nuance de charbon ardent qu'il savait si bien lui donner. Pour les anges, ces enfants maussades manquent de grâce et de distinction. Les couleurs sont un peu plus fondues que par la suite.

Enfin arriva l'heure des adieux. Rubens pressa la main d'Otho Venius, qui l'avait traité moins en disciple qu'en ami, embrassa tendrement sa mère, qu'il ne devait plus revoir, et franchit les portes d'Anvers, le 9 mai de l'année 1600.

Comme un digne enfant des Pays-Bas, il courut à Venise, la cité des grands coloristes. Les premiers jours se passèrent dans le ravissement : les tableaux des Bellini, des Titien, des Giorgione, des Paul Veronèse se disputaient ses regards. Il la voyait donc enfin cette seconde nature créée par le génie, ces merveilleuses productions où le pinceau luttait avec la lumière du soleil! Il allait d'une église à l'autre, admirant tour à tour les chefs-d'œuvre et ce beau ciel, dont le profond azur semblait entraîner sa vue dans l'infini. Quand il eut satisfait sa première curiosité, il loua une demeure convenable, puis dessina et copia les brillants modèles, qui venaient d'agrandir son idéal.

Pendant qu'il était absorbé par l'étude, un gentilhomme de Mantoue se logea sous le même toit. Ayant su que Rubens était d'un autre pays et cultivait la peinture, il lui témoigna le désir de voir ses ouvrages. Il en fut si enchanté, il les trouva si peu ordinaires, qu'à son retour il

en parla avec chaleur au duc de Mantoue, car il était un des officiers de sa cour. Vincent de Gonzague forma aussitôt le projet de s'attacher le jeune Anversois. Il lui fit offrir des conditions très-avantageuses, pour quitter le bord des lagunes et venir se fixer près de lui. Non-seulement elles étaient de nature à séduire Rubens, mais une autre tentation s'y joignait. Le duc possédait un grand nombre de tableaux magnifiques et les œuvres principales de Jules Romain. L'artiste flamand accepta donc ses propositions généreuses. Il fut reçu de la manière la plus courtoise, et pendant que Gonzague l'interrogeait sur sa patrie, sa famille, ses relations et son art, il tira les lettres de recommandation que lui avaient données les archiducs. Grande fut la surprise de Vincent et sa joie égala sa surprise. D'aussi respectables témoignages, confirmant l'opinion qu'il avait de Rubens, lui inspiraient la meilleure idée de son propre jugement. Il nomma peintre officiel et gentilhomme de sa cour l'habile candidat à la gloire.

On a prétendu que les grandes œuvres de Jules Romain, comme les *Noces de Psyché*, la *Bataille de Maxence et de Constantin*, la *Chute des Titans*, exercèrent une influence décisive sur Rubens, qu'il les étudia, qu'il les imita, et que dans tous ses travaux on peut reconnaître l'action plus ou moins énergique du peintre méridional. C'est là une hypothèse dénuée de preuves. Pierre-Paul était un de ces génies créateurs et de premier ordre qui doivent tout à eux-mêmes. Dès qu'ils sont sortis des langes du noviciat, leur profonde originalité se manifeste. Les seuls obstacles qu'ils aient à vaincre sont la gaucherie et l'inexpérience des débuts. Mais aussitôt qu'ils se trouvent en possession des moyens techniques,

leur imagination emploie ces instruments avec une audacieuse liberté. Comme la voix qui parle dans leur âme est plus forte que les voix du dehors, elle couvre tous les bruits de ses harmonieux accents. *Le Christ mort sur les genoux de son père* démontre que Rubens, avant sa vingt-troisième année, était déjà tel qu'on l'a vu depuis. Dès les premiers temps de son séjour au-delà des Alpes, ses tableaux avaient une physionomie particulière et une grande beauté. D'où serait venu, sans ce motif, le soudain enthousiasme du gentilhomme mantouan? Des chefs-d'œuvre s'offraient partout à sa vue; partout rayonnaient les toiles des Bellini, des Titien, des Paul Véronèse et des Tintoret; les églises, les monuments civils, les hôtels de la noblesse en étaient remplis, et c'est au milieu de ces merveilles que le jeune amateur conçoit une vive admiration pour le peintre flamand! Certes, il fallait que Rubens fût dès lors un artiste prodigieux pour causer une semblable émotion, que partagea bientôt le duc de Mantoue.

L'Anversois n'eut donc à Jules Romain et à ses confrères d'Italie que des obligations très-vagues; leurs travaux l'influencèrent comme l'auraient fait ses propres méditations sur la nature et les ressources de l'art. Observait-il un effet remarquable? il cherchait par quels moyens on l'avait obtenu, puis, une fois maître du principe, il l'appliquait à sa manière. Il en tirait des conséquences analogues, mais portant l'empreinte de son talent spécial : parti de la même idée, il aboutissait à d'autres résultats.

Pour ce qui concerne Jules Romain, l'élève le plus impétueux de Raphaël, Rubens ne lui emprunta ni les violences de son style, ni les formes athlétiques de sa

peinture. La verve de l'Italien est du calme auprès des emportements que l'on admire dans les tableaux de son rival. Ses fresques ont plus d'étendue que de fougue, elles envahissent tranquillement un large espace. On n'y trouve point, comme chez l'artiste septentrional, la grandeur de la manière associée à la grandeur géométrique. Elles semblent comparativement timides et froides. Ce ne sont pas les gigantesques mêlées de Rubens, où les proportions étonnent encore plus que les dimensions. Le peintre flamand se développa donc tout seul et ne tira que de son génie le peuple héroïque assemblé sur ses toiles.

Un fait important le prouve : c'est que parmi les nombreux amateurs qui se rendent chaque année en Italie, pas un seul ne distingue les œuvres faites par Rubens, pendant son premier séjour dans la péninsule, des œuvres qu'il fit plus tard, soit sur les lieux mêmes, soit à Anvers, d'où elles furent transportées au-delà des Alpes. Si elles n'offraient une grande, une complète similitude, les voyageurs pourraient-ils ne pas se préoccuper de leurs différences et ne point en chercher les causes? Mais il y règne une manière identique ; le vigoureux talent du peintre déjoua toutes les influences ; elles glissaient sur cette nature imperméable, comme l'eau du ciel sur une statue de bronze [1].

[1] Pour faciliter le travail des personnes qui voudraient examiner cette question intéressante, nous allons énumérer les œuvres que Rubens mit au jour en Italie de 23 à 31 ans. Elles sont encore presque toutes dans les mêmes édifices.

A FLORENCE :

Dans la collection du grand duc de Toscane : le portrait de l'artiste lui-même.

Hercule entre le vice et la vertu, sous les traits de Vénus et de Minerve.

Un portrait de femme.

Les trois Grâces, en camaïeu.

Un Silène.

A ROME :

Pour l'église Sainte-Croix de Jérusalem, un triptyque dont le milieu repré-

L'amitié de Gonzague pour Rubens s'accrut de jour en jour. Il aimait à s'entretenir avec lui des Pays-Bas, cette terre brumeuse si différente des chaudes régions italiennes, à lui parler d'histoire, de peinture et même de science et de politique. « Un beau visage, a dit La Bruyère, est une recommandation que l'on porte partout avec soi. » La nature avait donné à notre artiste cette lettre de crédit. Un front vaste et harmonieux, emblème de son intelligence, un œil fait pour le commandement, au regard digne et ferme, des traits d'une pureté peu ordinaire, une bouche mâle, dont une moustache relevée couronnait la lèvre supérieure, puis une barbe élégante, une chevelure soyeuse et bouclée, un air magistral, une tournure fière et chevaleresque lui gagnaient la bienveillance des dames et le respect des hommes. Le costume du temps, chapeau à larges bords avec un gland

sente sainte Hélène tenant le glorieux gibet ; une des ailes, le Christ couronné d'épines; l'autre aile, Jésus sur la croix.

Pour l'oratoire du pape, à Monte Cavallo : la Sainte Vierge, accompagnée de sainte Anne, adorant le petit Jésus.

Pour le palais de Ghigi : le fleuve du Tibre, sous la figure d'un vieillard, et une femme debout, portant la corne d'abondance.

Pour le palais Rospigliosi : douze morceaux représentant les douze apôtres.

Pour le palais habité par la princesse de Scalamare deux tableaux : Archelaüs et Protée, Vertumne et Pomone.

Pour le palais Colonna : une orgie de lansquenets.

Pour l'église des Pères de l'Oratoire, trois tableaux d'autel : La Vierge et l'Enfant ; le martyre d'une sainte ; saint Grégoire, saint Maurice, saint Jean-Baptiste et quelques autres personnages réunis.

A MILAN :

Pour la bibliothèque Ambroisienne : la Vierge et l'enfant Jésus.

Une esquisse de la Cène peinte par Léonard de Vinci.

A GÊNES :

Pour l'église des Jésuites, deux tableaux : la Circoncision, saint Ignace guérissant des estropiés et des malades.

On n'a aucun renseignement sur les ouvrages qu'il exécuta pour le duc de Mantoue et qui furent sans doute très-nombreux.

de soie, collerette de dentelles, pourpoint serré où brillait une chaîne d'or, manteau jeté sur l'épaule, faisait d'ailleurs ressortir sa bonne mine. Il avait tout ce qui forme un cavalier accompli. Et il n'en possédait pas seulement les dons extérieurs. A un talent déjà robuste, à une instruction variée, il joignait un esprit solide, une élocution facile et de bon goût. Les hommes du Nord ont une aptitude spéciale pour apprendre les langues : Rubens connaissait et parlait sept idiomes : le latin, l'espagnol, l'italien, l'allemand, l'anglais, le français et le flamand. Avec de si nombreuses ressources, l'usage du monde et l'habitude des cours, il n'était pas extraordinaire qu'il fût partout bien accueilli.

Le duc venait souvent le voir dans son atelier. Comme il passait près de la porte entr'ouverte, un jour que Rubens peignait un épisode de l'*Enéide,* il l'entendit réciter à haute voix, pour enflammer son imagination, ces vers du dixième livre :

Là, des champs paternels vint le fils glorieux
Du Tibre et de Manto, prophétesse des cieux,
Ocnus, à qui tes murs doivent leur origine
O Mantoue ! et le nom de sa mère divine [1] etc.

Il en était là, lorsque le prince, entrant tout à coup, le sourire sur la bouche, lui adressa la parole en latin ; il croyait faire une espièglerie et le mettre hors d'état de répondre, au moins dans le même langage, car on peut comprendre un idiome et ne pas savoir le parler [2]. Mais

[1] Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris,
Fatidicæ Mantus et Tusci filius amnis etc.

Nous avons emprunté la traduction de Barthélemy. Campo Weyerman dit que Rubens peignait alors le combat de Turnus et d'Énée ; mais les vers n'ont aucun rapport avec cet incident. Tous les compilateurs ont néanmoins répété la phrase de Weyerman.

[2] Descamps rapporte ce détail d'une manière bouffonne : « Le Duc qui

Rubens lui prouva qu'il se trompait, car il fit usage des termes les plus purs dont se servissent les Romains. Le duc fut enchanté de voir qu'un seul homme possédât tant de mérites divers.

Bientôt une occasion se présenta d'en tirer parti ailleurs que dans les relations journalières et dans le tranquille domaine des beaux-arts. Gonzague voulait envoyer à Philippe III, roi d'Espagne, de magnifiques présents ; le plus remarquable était une somptueuse voiture et un attelage de sept chevaux napolitains. L'adresse et les talents du peintre le firent regarder par Vincent comme le meilleur ambassadeur qu'il pût choisir. Ainsi débuta ans la carrière diplomatique l'ingénieux Anversois, auquel Marie Pypeling avait communiqué toute sa finesse.

Le roi d'Espagne l'accueillit avec bonne grâce, l'entretint de sa mission, puis de son voyage, de ses études en Italie, et, pour terminer, lui demanda des nouvelles de la Flandre. La guerre, quoique ralentie, n'était point suspendue, pas même par une trève ou paix incertaine. Contarini, ambassadeur de Venise à Madrid, en 1605, s'exprime de la sorte dans une relation écrite présentée au sénat de sa ville natale : « Les Espagnols, dit-il, jugent la guerre des Pays-Bas éternelle ; les trésors, la population, les forces du royaume s'y engloutissent. Le duc de Lerme croyait n'avoir plus à s'en occuper, depuis l'avénement d'Albert et d'Isabelle : or, elle coûte bien davantage à la métropole. Le roi ne semble tenir sur pied que trente mille hommes ; il en paie plus de soixante

l'avait écouté, dit-il, entra en riant, et lui parla en latin, croyant l'embarrasser et qu'il n'entendait pas cette langue. » Si Rubens n'avait pas entendu le latin, il n'aurait pas compris les paroles qu'il débitait, et s'il les avait débitées sans les comprendre, il aurait fait une sottise, laquelle dans tous les cas, n'aurait pu lui monter l'imagination.

mille. Ces longues hostilités inquiètent les Espagnols ; ils ne donnent des subsides qu'avec une extrême répugnance, et les donnent quelquefois trop tard. S'ils continuent la guerre, c'est pour ne point exposer leurs domaines dans les Indes [1]. »

La conversation de Rubens, ses nobles manières, l'étendue de son savoir firent le plus grand plaisir au monarque. Il lui témoigna son contentement, lui dit de le regarder à l'avenir comme son protecteur. Le duc de Lerme était, en outre, chargé de lui remettre d'assez beaux présents. Gonzague, charmé de son adroite conduite, ne se montra pas moins généreux.

Mais si Rubens était flatté de ces honneurs, son génie mécontent le poussait à chercher d'autres satisfactions. Il travaillait depuis plusieurs années déjà dans la petite ville de Mantoue. Florence, Pise, Sienne, Bologne et Rome étaient à peu de distance ; un court voyage pouvait l'y transporter, et cependant il n'avait pas encore vu ces galeries pleines de chefs-d'œuvre. Epiant donc un moment favorable, il annonça au duc son intention de le quitter. Gonzague trouva légitime son dessein de parcourir l'Italie, pour augmenter ses connaissances et achever ses études ; il lui donna son consentement, mais avec regret. Il le chargea de lui copier plusieurs grands tableaux romains, lui passa au cou une chaîne d'or et lui prouva son affection par d'autres présents.

Le voilà donc livré à lui-même sur cette terre fameuse, où abondent les souvenirs. Il marcha en toute hâte vers Rome : c'était alors le but principal de la curiosité humaine. Michel-Ange d'ailleurs l'y attirait sans doute : il

[1] *Histoire des troubles des Pays-Bas*, par Vandervinckt, t. IIIe.

avait hâte de contempler dans toute sa grandeur ce génie fraternel. Si on avait pu prévoir l'immense renom qu'il allait acquérir, il eût été curieux de le suivre à la chapelle Sixtine. Le *Jugement dernier*, qui en couvre une paroi de ses terreurs savantes et de ses formes énergiques, ne pouvait que lui causer une profonde sensation. L'art y montrait toute la violence dont il était lui-même naturellement épris. Ces motifs tragiques, ces lignes pleines de hardiesse, ces véhémentes attitudes lui inspiraient une admiration sans bornes, et il oubliait les heures, perdu dans sa joie. Les derniers rayons du soleil frappaient la haute coupole, les bruits allaient s'éteignant, les fidèles abandonnaient le temple aux esprits nocturnes, et les formidables acteurs de la vision apocalyptique avaient l'air de s'animer dans l'ombre croissante. Le gardien faisait retentir ses clefs, impatient de fermer l'église; l'homme du Nord s'éloignait à regret, emportant au fond de sa pensée tout un peuple de géants.

Après avoir fait une station dans la ville éternelle, notre artiste revint sur ses pas et prit le chemin de Florence. Le duc de Toscane l'ayant accueilli d'une manière affable, il exécuta pour lui un Hercule placé entre Vénus et Minerve, entre le plaisir et la sagesse, et d'autres tableaux, parmi lesquels se trouvait sa propre effigie, destinée à la collection de tous les peintres célèbres.

Bologne et les Carrache satisfirent ensuite sa curiosité. Puis il se laissa entraîner une seconde fois à Venise par son instinct flamand; puis il retourna devant les fresques de Michel-Ange. Rome et la ville amphibie étaient les deux pôles aimantés qui l'attiraient tour à tour. Dans l'une il trouvait la furie du dessin, dans l'autre, il s'enivrait des magnificences de la couleur. Les deux forces

principales de son génie étaient de la sorte caressées, développées, stimulées. Il travailla pour le chef de l'Eglise, pour les cardinaux, les princes et la noblesse.

Le désir de voir, d'étudier toutes les manières vint encore le tirer par son manteau, en lui criant : « Lève-toi et marche. » Il prit la route de Milan, où il esquissa la fameuse *Cène* de Léonard de Vinci [1] et exécuta quelques ouvrages, dont un destiné à la bibliothèque Ambroisienne. Son séjour dans cette ville fut néanmoins de courte durée; il longea les Alpes et s'achemina vers Gênes. La renommée qui le précédait le fit accueillir en triomphateur. Les membres du sénat, de la noblesse et les principaux marchands de la république industrielle se disputèrent ses productions. Les Jésuites lui demandèrent deux grands tableaux qu'ils voulaient placer dans leur église. L'un a pour sujet la Circoncision, et l'autre, saint Ignace, le fondateur de l'ordre, guérissant les malades et les estropiés. Les Génois regardent ces deux pages comme les plus belles de l'artiste. Le climat délicieux de la ville, la politesse des habitants, les hommages qu'on lui rendait, le séduisirent et le captivèrent. Si l'on excepte Mantoue, ce fut le lieu de la péninsule italique où il demeura le plus longtemps. Il y exécuta même un ouvrage que l'on n'aurait pas attendu de lui. C'est un travail d'architecture qui représente les façades, les coupes, les plans, les élévations des principaux palais génois : il ne compose pas moins de 136 planches in-folio [2]. Sur le titre on voit une poule qui

[1] Son dessin a été gravé par Witdoeck.

[2] En voici le titre : *Palazzi antichi di Genova, raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens; in Anversa appresso Giacomo Meursio, anno* 1613. L'ouvrage parut en deux livraisons, l'une de 72 planches, l'autre de 67.

couve ses œufs et au-dessous une épigraphe latine :

Noctu incubando diuque.

Cette devise est de la dernière importance; elle montre que Rubens pensait et méditait beaucoup plus qu'on ne serait tenté de le croire, malgré ses vastes études et ses connaissances linguistiques. Ce n'était pas seulement un homme de fougue; il calculait d'une manière savante les effets qu'il voulait produire.

Pendant qu'il oubliait sa patrie sur les grèves de la Méditerranée, une triste nouvelle lui rappela qu'il avait vu le jour loin du soleil italien. Au commencement du mois de novembre 1608, il apprit que sa mère était dangereusement malade. Il partit aussitôt pour Anvers, mais en route un second message vint lui donner l'affligeante certitude que Marie Pypeling était morte le 14. Il semble avoir alors ralenti sa marche, puisqu'il n'atteignit les Pays-Bas qu'en janvier 1609 [1]. Il trouva sa mère enterrée dans l'église de l'abbaye Saint-Michel, à Anvers, lui fit élever un monument funèbre et composa lui-même l'épitaphe, dont les premiers mots seulement sont dignes d'attention : *Mariæ Pypelingiæ prudentissimæ, lectissimæ feminæ*, etc. Lorsqu'au milieu de sa douleur, il avait voulu faire l'éloge de sa mère, elle s'était surtout offerte à sa mémoire comme une femme *intelligente et prévoyante*. Il sentait combien il lui avait d'obligations, et pour la manière adroite dont elle avait dirigé le sort de sa famille, et pour la prudence qu'elle lui avait transmise.

[1] « Ut in Belgium rediit anno 1609, sparsà jam latè peritiæ ejus famâ » etc. Vie de Rubens, par Philippe son neveu. Cette biographie avait d'abord été attribuée à Gevaerts, ami de Rubens; mais une lettre de Philippe constate qu'il en est l'auteur. Reiffenberg, *Mémoires de l'académie de Bruxelles.*

CHAPITRE V.

Pierre-Paul Rubens.

Rubens veut quitter la Belgique : les Archiducs le retiennent. — Son premier mariage. — Il se fait construire à Anvers un hôtel somptueux. — Description de sa manière. — Il est le peintre le plus puissant qui ait jamais paru.

Après avoir donné à sa mère un dernier témoignage d'affection, Rubens s'enferma quelques semaines pour la pleurer, dans le monastère qui abritait ses restes. Mais le temps assoupit toutes les douleurs, et le chagrin de l'artiste belge se calma comme les autres. Sortant alors de sa retraite, il alla voir ses parents et ses amis, ceux du moins qui lui étaient restés fidèles, pendant une absence de huit ans et sept mois. La haute société l'accueillit de la manière la plus brillante, car sa gloire méridionale avait pénétré jusque dans le nord. Ces démonstrations flatteuses ne l'empêchèrent point de regretter l'Italie. L'air froid, le ciel brumeux, les plaines monotones des

Pays-Bas ne lui souriaient guère. Il était justement arrivé au milieu de la mauvaise saison et frémissait malgré lui, en voyant la neige tomber lentement le long des vitres. Plus de Raphaël, d'ailleurs, plus de Michel-Ange, plus de Corrège, plus de Titien ni de Paul Véronèse; habitué à voir leurs magnifiques ouvrages, le robuste Flamand croyait impossible d'en tolérer la privation. Il tomba donc peu à peu dans un amer ennui et témoigna par ses plaintes le chagrin qu'il éprouvait[1]. Résistant aux efforts de ses admirateurs, il conçut le dessein d'abandonner pour toujours la Néerlande. S'il avait exécuté ce fâcheux projet, l'école belge était perdue; elle aurait avorté entre les mains d'hommes secondaires, au lieu d'engendrer les merveilles qui ont fait faire à sa gloire le tour du monde. Voilà le danger de ces longues absences, pendant lesquelles on se naturalise sur un autre sol, en oubliant les mœurs, les goûts et le climat de sa patrie.

Heureusement que ses productions et son ambassade en Espagne lui avaient déjà donné assez d'importance pour que l'on comprît la nécessité de le retenir. Albert et Isabelle eux-mêmes ne voulurent point que le pays essuyât une si grande perte. Ils firent donc prier l'artiste anversois de se rendre à la cour et lui témoignèrent l'intérêt le plus flatteur : jamais princes ne l'avaient mieux accueilli. Après lui avoir demandé de nombreux détails sur ses voyages et ses missions diplomatiques, ils le chargèrent d'exécuter leurs portraits et, pour le fixer près d'eux, le nommèrent leur peintre officiel, avec cinq cents florins d'appointement. Ce titre avait cela d'avantageux qu'il lui permettait de peindre et d'enseigner la peinture,

[1] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 43.

sans être asservi aux réglements des corps de métier, qui régissaient et entravaient la confrérie de Saint-Luc. Les lettres patentes de sa nouvelle dignité lui furent remises le 23 septembre 1609 [1]. Les ministres, les personnages les plus marquants secondèrent les archiducs et entourèrent le grand homme de prévenances. Tant d'efforts changèrent les idées de Rubens : il sentit qu'il aurait mauvaise grâce à se montrer inflexible. Mais en acquiesçant aux vœux d'Albert et d'Isabelle, il leur manifesta le désir d'habiter Anvers, pour travailler paisiblement, loin des distractions et du tumulte de la cour. Les princes lui en donnèrent la permission et Pierre-Paul se retira dans la ville de ses aïeux.

La bienveillance des archiducs ne l'avait pas seule déterminé ; un maître plus puissant, l'amour, avait aussi contribué à lui faire prendre cette résolution. Une fille de Jean Brandt, licencié en droit et secrétaire de la régence, le tenait captif. Sa sœur avait épousé Philippe Rubens, frère du peintre. Ils étaient donc déjà parents et ne devaient pas avoir à lutter contre de grands obstacles pour rendre plus intimes les liens qui les unissaient [2]. Notre artiste épousa effectivement Isabelle Brandt

[1] *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par Gachard, Bruxelles, 1842. L'acte dont nous parlons a été publié pour la première fois dans cette curieuse brochure. « Michel, dit l'auteur, et d'autres biographes après lui, prétendent que, à cette époque, les Archiducs décorèrent Rubens de la clef d'or, c'est-à-dire qu'ils lui donnèrent le titre de chambellan. Michel va même plus loin : il ajoute qu'ils le créèrent conseiller d'État. C'est là une double erreur que n'excuse point l'ignorance où ont été ces écrivains des lettres patentes du 23 septembre 1609 ; car Rubens n'étant pas noble, ne pouvait être fait chambellan ; et quant à la dignité de conseiller d'État, elle était réservée aux seigneurs les plus éminents du pays, à des personnages tels que le prince d'Orange (Philippe-Guillaume), le duc d'Arschot, le comte de Solre etc. »

[2] Il est digne d'attention que Rubens ne se soit épris d'aucune Italienne, malgré la beauté supérieure des femmes nées dans la péninsule, et ait au

le 13 du mois d'octobre 1609 et alla vivre chez son beau-père[1].

Mais cette existence en commun ne pouvait lui être longtemps agréable. Il acheta l'année suivante une habitation spacieuse, dans la rue qui porte maintenant son nom[2]. Comme l'architecture ne lui plaisait point, il la fit démolir et dressa lui-même le plan d'une construction nouvelle. Ayant rapporté d'Italie une foule d'objets rares, tableaux, statues, bustes, médailles, pierres gravées, bas-reliefs, vases d'agathe et de porphyre, il avait besoin d'une vaste salle pour les placer. Il fit donc bâtir entre le jardin et la cour une vaste rotonde, munie de fenêtres cintrées et surmontée d'une lanterne, ayant quelque ressemblance avec le dôme du Panthéon, à Rome. Il y disposa toute sa collection. Son atelier n'était pas moins splendide ; une sorte d'escalier royal permettait d'y monter et d'en descendre aisément les toiles les plus vastes. Les frais de cette maison s'élevèrent à 60,000 florins[3] (environ 127,000 fr.). Mais l'entreprise ne se termina point sans mésaventure. Les maçons ayant creusé le sol pour jeter les fondations d'un mur latéral, entre le jardin de Rubens et celui des arquebusiers, les membres de cette corporation prétendirent que l'on avait empiété sur leur terrain. Ils députèrent donc à l'artiste

contraire si vite épousé une Flamande assez lourde. Cela montre la persistance de ses goûts originels, que ni l'étude des œuvres méridionales, ni la vue d'une race plus élégante ne purent modifier.

[1] In contubernio soceri aliquot annos vixit, quo tempore fecit tabulam magni altaris ecclesiæ parœcialis St.-Walburgis Antverpiæ, quæ supplicium nostri Domini exhibet. » *Vie de Rubens*, par Philippe son neveu. Michel et tous les compilateurs à la suite se trompent donc, lorsqu'ils disent que Rubens se fit construire une maison avant de se marier. L'acte qu'il passa avec la compagnie des Arquebusiers porte la date du 7 septembre 1611.

[2] Voyez la note à la fin du volume.

[3] Houbraken, t. Ier, p. 72.

quelques-uns des leurs pour se plaindre de cette usurpation : ils voulaient faire combler la tranchée. Surpris de cette ambassade inattendue, le peintre soutint qu'il était dans son droit. Mais, en dépit de son aménité, la dispute n'aurait fini que devant les tribunaux, si le bourgmestre Rockox, chef de la ghilde et ami particulier de Rubens, ne lui avait démontré que ses adversaires gagneraient. On convint de s'arranger à l'amiable. Les arquebusiers lui demandèrent de peindre pour leur chapelle, dans la cathédrale d'Anvers, un triptyque ayant rapport à la vie de saint Christophe, leur patron. Rubens se hâta d'accepter cette condition peu onéreuse et prit son pinceau. Le sujet ne lui plaisait guère, mais il eut l'adresse de le transformer et de l'agrandir par une savante subtilité. D'après son étymologie grecque, le mot *Christophe* signifie *porteur du Christ.* Il représenta donc sur le panneau du milieu, la *Descente de croix* ou le Sauveur porté par les hommes qui le détachent de l'instrument fatal; sur l'aile gauche, la *Visitation,* ou Jésus porté dans le sein de sa mère; sur l'aile droite, la *Présentation au Temple,* ou le divin enfant porté par le grand prêtre. L'extérieur des volets fut réservé à l'image du saint; il était, suivant l'habitude, accompagné d'un ermite avec sa lanterne et du hibou traditionnel, qui indique les approches de la nuit, le colosse ayant fait tout le jour d'inutiles efforts pour passer la rivière. Les arquebusiers se crurent déçus, quand il leur montra les scènes allégoriques : — « Ce n'est point là notre patron, dirent-ils ; nous ne pourrons lui adresser nos prières devant ces emblèmes. » L'artiste ferma les vantaux, et les compagnons satisfaits n'eurent plus qu'à le remercier [1]. On

[1] On raconte habituellement cette anecdote d'une manière différente,

était alors en 1612. Quelques années après, le peintre anversois reçut, comme appoint, une somme de 2,400 florins et les arquebusiers offrirent à sa femme une paire de gants, qui leur coûta 8 florins 10 deniers[1]. Aussitôt que la maison fut prête, il vint l'habiter et se livra dès lors sans obstacle au travail.

Il était dans toute sa force, dans toute sa gloire, et avait composé le tableau qui passe pour son chef-d'œuvre.

mais les détails que nous avons retranchés sont évidemment faux. D'après la version ordinaire, l'artiste n'aurait peint que les surfaces intérieures du triptyque : c'est une erreur manifeste. Jamais l'extérieur des vantaux ne restait sans ornements; on y traçait au moins des grisailles. Il serait impossible de trouver un seul exemple qui infirmât cette assertion. Rubens n'avait donc pas attendu que les arquebusiers se plaignissent pour exécuter le St-Christophe. Il ne dessina pas non plus le hibou dans l'intention de tourner en ridicule la sottise des confrères, qui n'avaient point, dit-on, apprécié la finesse de ses allégories. Ce hibou se retrouve sur tous les tableaux figurant le même épisode; il marque la fin du jour. L'oiseau de Minerve n'a d'ailleurs jamais été un symbole d'ignorance et de stupidité : il représentait au contraire la sagesse, parce qu'il voit pendant la nuit, lorsque les autres créatures sont aveuglées par les ténèbres.

[1] Les comptes portés sur les registres de la ghilde nous ayant été conservés, le lecteur sera sans doute bien aise d'en prendre lui-même connaissance et d'en apprécier le caractère naïf. M. Émile Gachet les a traduits du flamand.

« Le 7 septembre 1611 a été passé le contrat dudit tableau, à la salle des arquebusiers, entre ces Messieurs et Pierre Paul Rubens, en présence de M. Nicolas Rockox, ancien bourgmestre, et de leur capitaine.

» Dépensé en vin d'honneur aux élèves, lors des trois visitations des panneaux dans la maison dudit Rubens, 9 fl. 10.

» En 1612, ledit tableau a été transporté de la maison dudit sieur Rubens à la chambre dudit serment.

» Item, payé en différentes fois, tant pour le transport desdits panneaux, des matériaux pour l'échafaudage, le transport de l'atelier dans le vestibule, etc., et de là à la chapelle, etc., la livraison des matériaux, les frais des ouvriers, priseurs, entrepreneurs, par spécification, 176 fl. 14 1/4.

» Le 4 décembre 1613, l'ancien tableau de l'autel a été échangé contre celui de la Cène, placé sur la cheminée de la salle d'assemblée.

» Item, le 22 juillet 1614, on a consacré le nouvel autel de la chapelle des arquebusiers dans la cathédrale de Notre-Dame.

» Item, le 8 janvier 1615, on a fait accord avec Pierre Paul Rubens et

C'est le moment ou jamais de caractériser sa manière et son génie.

Le premier trait qui frappe dans ce grand homme, c'est son immense fécondité. On évalue à treize cents le nombre de ses toiles. Plusieurs ont cent pieds carrés de surface et même davantage. Un morceau ordinaire ne lui coûtait que huit ou neuf jours de travail. Il ne lui fallut que deux ans pour terminer la galerie de Médicis, vingt-et-une pages énormes. Il fit en un jour la célèbre kermesse du Louvre. Et non-seulement il a historié de larges espaces, mais sur chaque point de cette vaste

David Romeeus, doreur, touchant leurs ouvrages et travaux, en présence des doyens etc..... dépensé alors 46 fl. 18.

» Item, le même jour, payé à compte audit sieur Pierre Paul Rubens, 1000 fl.

» Item, payé à David Romeeus, pour la dorure des cadres du tableau et des deux volets, environ 110 fl.

» Le 25 juillet 1615, fait accord avec François de Crayer, pour la construction de la muraille de séparation entre le jardin dudit sieur Rubens et celui de la confrérie.

» Item, l'an 1615, payé pour 323 pots de bière, consommés par les ouvriers en construisant la muraille, 40 fl. 2.

» *N. B.* De cette somme ledit sieur Rubens doit payer la moitié, mais point le reste.

» Item, payé aux arpenteurs, pour l'arpentage de la nouvelle muraille, dont une moitié est due par ledit sieur Rubens, fl. 4.

» Item, revenait audit François de Crayer pour la construction de la susdite muraille, par-dessus l'accord fait pour sa franchise, 149 fl.

Item, l'an 1615, payé pour une paire de gants, présentée à l'épouse dudit sieur Rubens, 8 fl. 10.

» Item, le 16 décembre 1622, le doyen Jean Leese a passé son compte général d'administration et délivré à la chambre la quittance générale du sieur Pierre Paul Rubens, peintre, par laquelle celui-ci reconnaît avoir reçu la somme de quatre cents livres de gros (2400 fl.), en payement entier du tableau posé sur leur autel, en date du 13 février 1621. »

Recherché et collationné ès registres de la chambre des arquebusiers d'Anvers, par le soussigné secrétaire de ladite chambre.

Anvers, le 27 juillet 1771.

F.-B. Beltens.

arène il a condensé les effets, multiplié les personnages, les lignes, les coups de pinceau. Il n'était point de ces hommes qui tournent les problèmes, qui se facilitent leur tâche. Il aurait pu, comme les Van Oost, placer deux ou trois figures au milieu de monuments sans fin, de draperies colossales ou d'autres accessoires traités à la brosse. Pour quiconque travaille de cette manière, une page considérable ne demande pas plus d'efforts, de soins et de temps qu'une œuvre très-bornée. Mais un procédé si leste ne convenait pas à Rubens; ses œuvres ne lui semblaient jamais assez pleines, assez riches, assez dignes d'attention. Il déployait toujours toutes ses ressources, et son activité infatigable se portait sur tous les points de son œuvre. Quelque direction que prennent les yeux, ils rencontrent donc des objets intéressants; les parties même qu'on néglige d'ordinaire, il les traite avec une égale conscience. Les personnages du second, du troisième plan son aussi finis que ceux du premier, sans que les lois de la perspective en souffrent : il y a dans quelques-unes de ses toiles des prodiges sous ce rapport. Combien ces scrupuleuses habitudes doivent augmenter l'admiration des juges réfléchis ! Le peintre avait une double force de production, puisqu'il multipliait non-seulement les tableaux, mais les effets et les beautés dans chacune de ses œuvres. Si l'on feuillette l'histoire de l'art, si l'on examine les titres des grands dessinateurs, des grands coloristes, on verra que nul n'a eu autant de puissance. Oui, j'ose le dire, ce Michel-Ange du Nord l'emporte sur le Michel-Ange italien. Sans doute le *Jugement dernier*, les *Sybilles*, le *Moïse*, les tombeaux des Médicis, l'église Saint-Pierre et d'autres créations attestent une vigueur extraordinaire. Mais Rubens n'a pas

montré moins d'énergie, quand l'énergie était opportune. On trouve dans ses lignes la même puissance, la même ampleur dans ses formes, la même violence dans ses expressions, la même audace dans ses raccourcis; la chair, les os, les tendons, les mouvements, les attitudes, il les manie avec une fermeté, une assurance magistrales. Michel-Ange était peut-être plus savant; il n'était ni plus fougueux, ni plus robuste, ni plus dramatique. Quoiqu'il soit mort plus âgé que Rubens, qu'il n'ait rien eu à démêler avec la politique, son bagage entier, peinture, sculpture, architecture, n'égale pas la vingtième partie des travaux de Rubens. Or, dans un parallèle comme celui-ci, la quantité doit être prise en considération; elle forme un des éléments du problème; car il faut une bien autre vigueur pour produire sans relâche des œuvres excellentes que pour produire de loin en loin un morceau capital. Le génie du peintre italien s'épanchait d'une manière intermittente; celui de Rubens était un fleuve qui coulait toujours à pleins bords.

A la fécondité il joignait la variété. Dans quel genre n'a-il pas fait irruption, avec son bonheur et son audace habituels? Aucun district de la peinture ne pouvait se soustraire à son ardeur envahissante, et il étendit ses conquêtes sur le domaine entier de l'art. Les scènes pieuses, les sujets historiques, l'allégorie, les épisodes familiers, les bacchanales, le paysage et les animaux, il a tout traité, sans jamais perdre sa verve intarissable. Il voulait montrer son talent et en jouir sous toutes les formes : la gloire des hommes spéciaux eût, je pense, provoqué ses dédains. Ne voir et ne rendre qu'un des aspects, qu'un des objets de la nature, ne peindre que des fleurs, des corps habillés ou sans vêtements, des clairs de lune ou des

mers orageuses, c'est mutiler, rétrécir son intelligence, l'abaisser au niveau d'une mécanique, dont les produits sont invariablement les mêmes. Sa fière imagination rêvait autre chose. Il figurait tantôt le Christ armé de la foudre et menaçant le monde; les réprouvés tombant du ciel dans les abîmes de l'enfer; le cénacle des dieux païens sur les nuages de l'Olympe; tantôt Henri IV admirant le portrait de Marie de Médicis, ou la tête de Cyrus abreuvée de sang par une implacable et victorieuse ennemie; tantôt Silène ivre de boisson et de luxure, ayant pour diriger sa marche deux nymphes agaçantes; puis une kermesse effrénée, une véritable orgie flamande, ou un site tranquille, avec des arbres couronnés d'or et un splendide arc-en-ciel dominant vallons et coteaux.

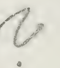
Une toile du Louvre donne la certitude que ce vigoureux génie avait en outre des instincts de grâce et de délicatesse. On y voit une jeune femme assise au coin d'un bois : elle pince de la guitare, comme pour montrer ses mains fines et potelées. De beaux cheveux blonds, soyeux et touffus, encadrent son visage, et une toque ornée d'une plume blanche le couronne élégamment. Les traits ont une distinction poétique et une rare suavité. L'inconnue porte une de ces robes de satin blanc, qu'affectionnent les peintres des Pays-Bas et les dames néerlandaises. Un jeune homme s'approche d'elle, la tête découverte, une main sur son cœur. Il lui parle respectueusement de son amour, mais avec une profonde émotion. Elle l'écoute d'un air attentif, quoique paisible, et sa bienveillante expression n'est pas faite pour le décourager. Derrière lui, des moutons, emblèmes de calme et d'innocence, paraissent aussi prêter l'oreille à ses aveux. La forêt penche ses rameaux sur la tête de la musicienne

et, leur offrant ses douces retraites, exprime à son tour l'espoir et le mystère.

Rubens ne traitait pas seulement avec plaisir les genres les moins pareils, il variait encore les dimensions de ses ouvrages. Cette main impatiente qui venait de parcourir une toile énorme, se modérait au gré de l'artiste et coloriait prudemment une surface restreinte, en conservant toutefois ses grandes allures. Quelques-uns de ses petits tableaux sont des chefs-d'œuvre, où la finesse le dispute à la verve et aux autres qualités. *La Famille de Loth quittant Sodome*, charmante production exposée dans les salles du Louvre efface les Mieris, les Metzu et les Van Balen. L'opulence et l'harmonie des couleurs ne sauraient être portées plus loin.

Le dernier maître des Rubens lui avait appris l'art de composer habilement ; mais ce qui n'était chez Otho Venius qu'une adroite méthode et un procédé en quelque sorte matériel, devint chez son disciple une vivante qualité. Peu d'hommes ont été aussi forts que lui sur ce point, quand il a voulu se donner la peine de réfléchir, ou quand le motif même qu'il devait traiter le lui permettait. On ne lui a pas à cet égard rendu justice ; son immense talent de composition n'est point apprécié. Une des pages, où il ressort le mieux, jouit pourtant d'une vaste réputation : tout le monde parle de la fameuse Descente de croix, placée dans la cathédrale d'Anvers, mais peu de personnes l'analysent et cherchent à en comprendre la beauté. Comme exécution, cette page ne l'emporte point sur beaucoup d'autres, qui font honneur au même artiste : le coloris, endommagé par des restaurations maladroites, a beaucoup perdu sous le rapport de la finesse, de l'éclat et de l'harmonie; le fond, jadis bleu,

est devenu noir [1]. Ni les types, ni le dessin, ni les poses ne forment exception dans l'œuvre du maître. L'abandon et la pesanteur du cadavre sont seules rendues avec une perfection incomparable. Cette lourdeur tragique se rattache aussi d'une manière intime à l'idée-mère du tableau. Le peintre de la vie, de l'ardeur et de la fougue, a aimé par opposition à exprimer la mort et le repos éternel. Une conception antichrétienne a inspiré la *Descente de croix*, et jamais œuvre moins pieuse n'a orné une église. Un panthéiste ne l'eût point exécutée différemment. Le corps de Jésus n'est pas celui d'un Dieu, qui doit ressusciter le troisième jour; ce sont les restes d'un homme, chez lequel a cessé de brûler pour jamais la flamme de la vie. Rien n'y donne prise à l'espoir, et la dissolution commence. Voyez ces paupières bleuâtres, cette prunelle qui se décompose; voyez ces chairs molles et ce cadavre inerte! Les grandes lignes verticales du linceul, qui ont l'air de tomber comme le Sauveur, rendent plus complets le sentiment et l'idée de chute. Tous les détails d'ailleurs concourent à produire le même effet. Deux hommes soutenus par des échelles sont inclinés sur les traverses de la croix; l'un vieillard aux cheveux gris, presque blancs, étreint de sa main droite le bras gauche du Christ; le martyr est si lourd, que, pour ne pas tomber avec lui, le porteur s'appuie et se cramponne de son autre main au glorieux gibet. Il a donc été forcé de prendre le suaire entre ses dents, motif admirable, trait digne de Shakespeare, où l'on retrouve la concision du fameux dramaturge. Le second



[1] On a entrepris de rendre à ce tableau ses anciennes couleurs, en détruisant l'effet des précédentes restaurations, et la tentavive paraît devoir complétement réussir.

personnage a laissé échapper le Christ, il ne tient plus qu'un bout du drap mortuaire, et penché en avant, il allonge le bras droit pour ressaisir son fardeau, circonstance pleine d'expression, qui n'est pas inférieure à la première. Joseph d'Arimathie, monté sur une des échelles, Marie-Madeleine et saint Jean soutiennent les pieds et le corps. La pécheresse est une des plus gracieuses femmes que Rubens ait jamais peintes; son type élégant, ses beaux cheveux d'un blond si pâle qu'on les dirait presque blancs, son attitude pleine de vigueur et de charme en font le meilleur personnage du tableau, après le cadavre toutefois, dont les jambes pliées, la tête pendante et l'aspect général expriment si bien la mort. Elle est tellement préoccupée du soin de ne pas laisser tomber le Fils de l'homme qu'elle en oublie sa douleur. Le même effroi trouble saint Jean, qui, les reins cambrés, dans une posture pleine de hardiesse, ne songe qu'à bien soutenir le poids du Christ. La Vierge, tourmentée d'une inquiétude pareille, étend les mains vers le supplicié; elle est près de saisir son bras droit. Pour Marie Salomé, elle n'a d'autre émotion que la crainte de voir le corps tomber sur elle; en conséquence, elle relève sa robe et s'apprête à fuir. Le robuste manœuvre, qui a décloué les membres de Jésus, descend une des échelles et fait face à Joseph d'Arimathie : il a l'air de tendre l'épaule afin que la chute du Sauveur ne le culbute pas. Un large bassin de cuivre, où se coagule le sang répandu par les plaies du Christ, achève cet emblème de la mort matérielle, sans issue par delà le tombeau. Rien ne signale le Dieu; la famille et les adhérents du prophète ne croient point eux-mêmes à sa divinité. Une seule considération les occupe : enlever sa

dépouille de l'instrument infâme et la mettre en lieu sûr. Dans aucune œuvre d'art, le scepticisme, ou pour mieux dire l'incrédulité n'a plus fièrement arboré ses maximes, et la profondeur même de la composition ne la rend que plus audacieuse. Depuis deux siècles pourtant le clergé d'Anvers admire cette œuvre impie, sans en pénétrer le sens redoutable [1].

Pierre-Paul a représenté cinq fois ce lugubre épisode : quatre fois avec le pinceau et une fois avec le crayon. Le drame de la mort ne plaisait pas moins que celui de la vie à son imagination shakespearienne. Le tableau du musée de Lille, exécuté jadis pour les Capucins de l'endroit, tableau où ne se montre pas d'une manière aussi apparente la funèbre pensée qui domine la scène d'Anvers, la laisse pourtant apercevoir dans sa tragique magnificence. La composition diffère à certains égards. Le corps du Sauveur est placé en travers sur l'épaule de saint Jean, qui soutient avec une force athlétique ce précieux fardeau. La Madeleine, navrée de douleur, baise en frémissant l'inerte main du Christ; la Vierge a saisi le bras et considère le blême visage de son fils, qui pend sur le sien : ses regards trahissent une profonde émotion. D'autres changements varient le thème sinistre. Le peintre a donné aux sentiments affectueux une plus grande place dans ce tableau que dans celui d'Anvers. Il est d'ailleurs d'un éclat admirable, d'une beauté de nuances

[1] Rubens a emprunté à Daniel de Volterre et à Barroche quelques dispositions matérielles de sa Descente de Croix, mais l'idée qu'il y a mise, l'unité parfaite qui la distingue et les détails de l'exécution lui appartiennent complétement. Gaspard van Opstal, peintre d'un grand mérite, copia très-habilement ce tableau, en 1704, pour le maréchal de Villeroi. Sa reproduction ornait le château de Versailles à la fin du siècle dernier; j'ignore ce qu'elle est devenue.

qui étonne, même chez Rubens, et d'une conservation parfaite.

Le grand peintre belge a encore traité un motif analogue dans une page qu'on voit au musée d'Anvers. Le martyr descendu de la croix y repose sur une pierre. De quel terrible sommeil il est endormi! quelle puissance ranimera ce corps dont tous les éléments réclament une partie et dont l'hôte prétendu, cette âme que l'on nomme immortelle, a cessé de vivre, quand le cœur a cessé de battre?

On sourit malgré soi, en lisant dans certains volumes belges que la pieuse influence d'Albert et d'Isabelle a développé le génie de Rubens, que son talent est fils de l'Eglise. Sa dévotion, je crois, ressemblait fort à celle de Goëthe, dévotion d'artiste qu'un épisode chrétien peut émouvoir, mais qui garde son plus sincère attachement, d'un côté pour la nature et de l'autre pour son art. Dans mainte occasion, je devrais dire dans presque toutes les circonstances, l'illustre Flamand ne se laissait guider que par sa fantaisie. Les nécessités mêmes de son sujet et les lois de la raison ne le dominaient pas toujours. Il allait jusqu'à dédaigner les convenances, pour suivre ses caprices. Sa règle souveraine était la manière dont son intelligence se trouvait disposée. S'il lui fallait peindre une scène de l'ancien ou du nouveau Testament, lorsqu'il était dans une humeur mythologique, il donnait à son œuvre un caractère païen. Le Musée d'Anvers possède une Sainte Famille prodigieusement belle sous le rapport de l'exécution et de la couleur. Mais Rubens n'a pas le moins du monde pris garde aux exigences morales d'une telle donnée. Il voulait produire un certain effet, employer certaines formes, et ne s'est pas soucié d'autre

chose. La Vierge a le type et la tournure d'une grosse marchande de fruits ; saint Joseph la regarde avec l'expression d'un satyre qui va se jeter sur une nymphe endormie ; par son attitude, par son air et ses traits, Jésus rappelle le Bacchus antique. On a de la sorte devant les yeux un sujet chrétien métamorphosé en scène peu édifiante.

L'*Adoration des Mages*, que renferme la même galerie, est plus bizarre encore. On ne peut y voir qu'une débauche d'imagination et une sorte de jeu, par lequel l'artiste a voulu se délasser. Le premier personnage qui frappe les regards est un des princes de l'Orient, debout, vêtu d'un grand manteau rouge. Sa tête chauve flanquée de deux petites touffes de cheveux blancs, son nez en forme de bec, ses yeux enfoncés dans leur orbite, ses sourcils qui cachent les paupières, sa barbe disposée en collier, l'attitude de sa tête et l'expression de sa figure lui donnent absolument l'apparence d'un vautour : son manteau de pourpre imite un corps d'oiseau et ses pieds sortent de l'étoffe ainsi que des pattes. Le grand peintre s'est amusé à montrer un homme sous l'aspect d'un animal, et il a choisi un singulier moment pour satisfaire ce caprice. Le roi nègre, épais colosse, examine la Vierge d'un œil lascif. Le troisième monarque, à genoux devant le Christ, embrasse ses pieds d'un air stupide . son grand nez prosaïque lui donne l'air d'une charge. Un peintre habile ne peut mettre que volontairement une figure de ce genre sur le premier plan de son œuvre. Les deux esclaves portés par des chameaux sentent aussi la caricature. L'insignifiance de la Vierge et de son nourrisson ne permettent pas de s'en occuper. Mais ce qui démontre encore mieux le laisser-aller de Rubens dans

ses fantaisies, c'est la noblesse des têtes et des personnages secondaires. Au point de vue esthétique, ils sont plus importants que les principaux acteurs. Le peintre a suivi toutes les fluctuations de son esprit, sans chercher à le maîtriser. Il a débuté d'une manière grotesque et fini d'une manière sérieuse, dédaignant les principes de la composition et les règles de la logique. Cette humeur fantasque ne l'a pas empêché de mettre au jour un chef-d'œuvre : le tableau qui nous occupe, est un prodige de couleur, de richesse, de verve et d'harmonie.

Je ne me figure pas, au reste, que la dévotion du grand coloriste pût être bien sincère. Dans une ville inondée de sang par le fanatisme espagnol, où Jean Rubens avait failli périr sous le glaive, où de tristes souvenirs se dressaient à chaque pas, sur le seuil de chaque maison, des voix douloureuses devaient sortir du fond des sanctuaires, se mêler au chant des cantiques, aux murmures du vent sous les arcades, au bruit solennel de la cloche et des orgues. Plus d'une fois sans doute, Pierre-Paul crut voir le flanc du Christ se rouvrir et des gouttes précieuses en tomber une à une comme des larmes : le divin Pasteur s'attendrissait sur le malheureux troupeau, qu'on égorgeait, qu'on persécutait en son nom, tandis qu'il était mort pour donner aux hommes l'union, le calme et la fraternité. Rubens gardait le silence, observait toutes les pratiques du culte, sa mère lui avait fait la leçon ; mais ce clairvoyant génie pouvait-il admettre complétement des dogmes et des rites prêchés avec la pointe du sabre, avec la hache du bourreau? Sa dissimulation n'avait rien de blâmable : nul n'est tenu d'offrir sa poitrine aux mousquets des tyrans et de donner lui-même le signal du feu. La responsabilité de

la faute, s'il y en a une, pèse tout entière sur les oppresseurs.

Il existe à Malines, chez M. Dusart, un portrait du moine dominicain Michel Ophovius, qui était le confesseur de Rubens, comme l'indique une ancienne gravure de ce tableau par Nicolas van den Berghe. Il a le pouce de la main gauche passé entre son buste et sa ceinture, et lève à demi la droite, dans une attitude oratoire. Son large front, ses yeux pleins de sagacité, de raison et d'indulgence, son nez régulier, sa bouche élégante et fine révèlent un homme supérieur; le fanatisme ne pouvait obscurcir l'entendement de ce digne solitaire, qui fut plus tard évêque de Bois-le-Duc, et je gagerais qu'il discuta mainte fois avec Rubens, sans préventions et sans étroitesse, des points de doctrine. Ce devait être aussi, à l'occasion, un agréable camarade. Sa bonne et intelligente figure corrobore mon opinion sur les sentiments religieux de Pierre-Paul [1].

Lorsque Rubens prend tout à fait au sérieux les épisodes des livres saints et de l'histoire de l'Eglise, ils ne l'intéressent guère que par leur côté dramatique. Ses érections et dépositions de croix, ses tableaux du Calvaire, ses nombreuses scènes bibliques, ses effroyables martyres, comme celui de saint Liévin, sont là pour le prouver. Il

[1] Michel Ophovius était d'abord prieur du monastère des Dominicains ou Frères prêcheurs, à Anvers; il y mourut le 4 novembre 1637 et fut enterré dans leur église, où on lui éleva un monument qui le représentait vêtu de ses habits pontificaux et agenouillé devant un autel. On lisait au-dessus de son image cette épitaphe :

D. O. M.

Fr. Michaeli Ophovio S. T. D. quem conventus hic quartum Priorem, Belgium Provincialem, Silvaducis patria sextum Antistitem vidit; sub hoc lapide jacet.

Papebrochius, *Annales antwerpienses*; t. IV, p. 364.

y cherche le mouvement, la passion, la terreur, bien plus que l'effet religieux. Contemporain de Shakespeare, il a une foule d'analogies avec le grand homme : on admire chez eux la même étendue d'esprit, la même souplesse, la même profondeur, la même verve et la même énergie. Venus au monde à la fin du XVI[e] siècle, après des temps de luttes affreuses et quand ces troubles n'étaient pas terminés, ils représentent parfaitement les agitations qui allaient finir. Aussi ont-ils porté le sentiment tragique à sa plus haute puissance. Tout remue, tout frémit, tout pleure ou tressaille de plaisir, tout menace ou combat dans leurs ouvrages.

L'analyse d'un tableau de Rubens montrera quelle était, à cet égard, la force de son génie. On voit dans la pinacothèque de Munich une toile admirable, qui figure le massacre des Innocents [1] : l'action se passe devant le prétoire même, d'où a été lancé l'ordre sanguinaire. A la droite du spectateur s'élève le palais de la Justice, que l'on pourrait appeler aussi bien le repaire de l'iniquité. Quatre soldats en gardent le vestibule, où l'on monte par cinq marches : ni prières, ni réclamations, ni pitié ne peuvent y avoir accès. Deux magistrats, assis comme dans un tribunal, président au carnage. Leur cruelle sentence est affichée près d'eux, sur un pilier : or, deux bourreaux, tenant par les pieds deux pauvres petits enfants, leur brisent la tête contre ce pilier même; un monceau de jeunes victimes en cache déjà la base. Un troisième pourvoyeur de la tombe apporte à ses camarades d'autres nourrissons, afin que la besogne ne leur manque pas ; un des innocents, tourné vers sa mère,

[1] Elle ornait, au XVII[e] siècle, la collection du duc de Richelieu, à Paris.

lui tend les bras pour implorer son secours ; la malheureuse femme escalade les montées avec toute la fougue des extrêmes douleurs, mais un soldat l'arrête, en dirigeant contre sa poitrine le fer de sa pertuisane. Sur les degrés, une autre mère, navrée de chagrin et comme en démence, presse dans ses bras et couvre de baisers son enfant qui expire. Elle ne voit, n'entend plus rien ; sa suivante est contrainte de la tirer, pour qu'elle s'éloigne des soldats et se préserve elle-même du péril. Je le demande : pourrait-on trouver une conception plus tragique, une plus sanglante ironie de la justice humaine ?

Mais ce n'est là, pour ainsi dire, que l'exposition et le premier acte du drame, exposition pleine d'une funèbre grandeur. Dans le centre du tableau, on remarque une dame que son désespoir empêche de songer aux moyens terrestres de salut, et qui, les bras levés, la figure et les yeux tournés vers le ciel, paraît lui demander vengeance du crime qu'elle maudit. D'autres mères essaient de défendre leurs nourrissons : l'une mord au bras le sbire qui lui arrache son fils ; l'autre, tenant avec force le sien par la main, résiste à un soldat, quoique l'infâme lui appuie sur la gorge le pommeau de son épée. La rudesse et l'emportement du cruel émissaire, l'exaltation nerveuse et l'opiniâtreté de la femme sont rendus à merveille, aussi bien que la peur et la délicate organisation du jeune enfant. Ce groupe est admirable sous tous les rapports. Une troisième mère, renversée sur le devant du tableau, saisit à pleine main la lame tranchante dirigée contre la faible créature qui lui doit le jour, pendant qu'une vieille tire de son côté le soldat par les cheveux, en laissant voir sur son visage toute la fureur dont elle est

animée. Près de là, une jeune femme, sans prêter la moindre attention au tumulte et aux cris, se tord les bras et se désespère, à la vue de son enfant qu'un satellite d'Hérode tient par les pieds et va écraser contre le socle d'une colonne.

Sur la gauche, la lutte n'est pas moins acharnée, pas moins tragique. Regardez cette mère qui, pour protéger son enfant, dont on ne l'a pas encore séparée, enfonce ses ongles dans les flancs d'un bourreau, tandis qu'une femme lui déchire la figure, pour venger la mort de son fils, tenu par le misérable sous le glaive d'un autre soldat. Quatre petits cadavres, étendus sur la terre et inondés de sang, accroissent la terreur que fait naître ce coin du tableau. Une jeune épouse colle avec désespoir son visage contre celui de son fils égorgé, se baignant elle-même dans le sang et dans les larmes. Un chien, qui s'avance par-dessus le corps d'une des victimes, lappe le rouge liquide dont la terre est trempée. Les restes d'un vieux palais et quelques bâtiments s'élèvent, de ce côté, derrière les personnages.

Sur le second plan, on voit deux hommes, des pères sans doute, qui, les mains crispées et armées de pierres, s'en vont à regret et expriment, par leur physionomie comme par leurs attitudes, le désir de châtier les complices du Tétrarque. Plus loin, quelques femmes se sauvent avec leurs enfants, mais des cavaliers les poursuivent, car ils ont reçu l'ordre de ne laisser échapper aucun des innocents proscrits : un escadron surveille le massacre. Enfin, pour offrir aux yeux une perspective consolante, pour faire planer une douce image sur cette affreuse boucherie, le peintre a placé dans les nues trois anges qui répandent des fleurs, comme pour promettre une

éternité bienheureuse à la troupe des martyrs ingénus [1].

Assurément, ce tableau n'aurait pu être composé d'une manière plus profonde et plus dramatique. Shakespeare lui-même, devenu peintre, n'eût pas mieux fait. Rubens l'avait sans doute longtemps médité avant de prendre le pinceau. On connaît sa belle maxime: *Diù incubando noctùque*. Son esprit sérieux lui fit toujours dédaigner les livres futiles [2].

Mais comme les sots trouvent naturellement des idées absurdes, les hommes de génie en trouvent d'admirables sans effort. Rubens arrivait quelquefois à la profondeur du premier coup et, pour ainsi dire, par instinct. Les rapides ébauches dont il orna les arcs de triomphe dressés sur le passage du prince Ferdinand, lors de son entrée solennelle à Anvers, nous en offrent un exemple remarquable. Un de ces monuments éphémères, gravés par Van Thulden, montrait aux spectateurs la Guerre s'élançant hors du temple de Janus. Les yeux bandés, le visage rempli de fureur, elle porte dans sa main droite un large glaive à deux tranchants et tient de la gauche une torche allumée. Par son attitude et sa fougue inexprimable, elle semble menacer tout l'univers. Près d'elle,

[1] Nous nous sommes servi, pour notre analyse, de la description tracée par De Piles avec beaucoup d'intelligence. Il est assez remarquable que la première étude sur Rubens, digne de ce grand homme, soit due à un Français, la France n'étant point le pays de la couleur ni de la fougue dans les beaux-arts. L'appréciation enthousiaste de l'auteur nivernais peut même passer pour le meilleur morceau de critique d'art antérieur à notre siècle : nous le recommandons au lecteur. Voyez le livre intitulé : *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, par M. De Piles; 1 vol. in-12.

[2] « Je vous envoie *Scopas Ferrarianas*, que je n'ai pas lu. Je ne veux pas *bonas horas tam male collocare* que d'aller lire de pareilles sornettes, dont je suis naturellement ennemi. » *Lettre de Rubens à Pierre Dupuis*, 22 octobre 1626.

la Discorde, la tête hérissée de serpents, et Tisiphone, les cheveux épars, ouvrent avec efforts un des battants de la porte, pour livrer passage à la terrible déesse : Tisiphone, dans son ardeur, renverse du pied une urne pleine de sang, qu'elle n'a pas vue. La Paix, l'archiduchesse Isabelle et la Religion, les muscles tendus, le visage bouleversé par l'inquiétude, poussent de toutes leurs forces l'autre battant, pour empêcher la Guerre de se précipiter sur le monde. Mais, du revers de sa main gauche et d'un seul geste, l'exterminatrice fait reculer les trois puissantes matrones, qui raidissent en vain leurs jarrets. On frémit devant cette redoutable apparition.

Pour la composition matérielle, notre artiste a profité des enseignements d'Otho Venius et appliqué ses principes. Comme son maître, il équilibre toujours les formes, les tons, les lumières et les ombres. Aucune partie n'est sacrifiée, soit au moyen d'une négligence systématique, soit à l'aide du clair-obscur. Il y a sans doute dans ses tableaux des figures principales et des figures accessoires, les lois du bon sens le réclament, mais les personnages secondaires ne sont inférieurs que sous le rapport dramatique ; sous le rapport de l'exécution, le grand homme les a traités avec un soin égal. Ils ont leur part de soleil; aucun ne se trouve noyé dans l'ombre, pour faire ressortir les acteurs de l'avant-scène, conformément au procédé du Caravage. Les fonds, les monuments, la nature et l'architecture occupent peu de place : l'homme se montre partout. Il envahit le ciel même, car Rubens n'aimait point ces larges plaques d'azur que rien ne contrebalance et d'où la vie paraît exilée. Pour y introduire les somptueuses créatures dont raffolait son imagination, il échelonnait au second plan de vastes esca-

liers, montait les comparses sur des chevaux et des chameaux, ou encore semait dans les airs des groupes de petits anges et de démons. Il suivait ainsi une méthode entièrement opposée à celle des Van Eyck. Le monde inanimé lui portait ombrage au lieu de le séduire ; plus de rêverie, plus de lointains magiques, plus de sombres cathédrales ni d'opulents châteaux. Il ne retraçait la nature qu'isolée, en de vives ébauches. Ses paysages démontrent qu'il savait aussi la rendre. Mais la synthèse de l'école brugeoise ayant fait place à l'analyse, Rubens ne mêlait pas les genres. Universel comme le peintre de l'*Agneau mystique*, il le fut d'une autre manière. Il cultiva le domaine entier de l'art, il est vrai ; seulement il en cultiva l'une après l'autre toutes les divisions. La métamorphose qui venait de s'opérer dans la peinture, il fut contraint de la subir ; il la subit sans le vouloir, sans le savoir, sans se douter même qu'une loi le gouvernait.

La variété que l'on admire dans les autres parties de son talent, on la retrouve dans ses compositions. Il a traité bien des fois le même sujet sous des formes différentes. Au lieu de copier ses productions antérieures, il faisait un appel à son génie et son génie répondait par une invention nouvelle.

Le goût de Rubens a donné lieu à mainte critique, à une foule de reproches : on a blâmé la lourdeur de ses types, de ses corps, de ses chairs pendantes. On lui refuse la délicatesse, le sentiment du beau et de l'idéal. Ses femmes surtout remuent la bile des partisans de l'art italien. Je ne veux certes pas le disculper entièrement. Ses épaisses matrones, je l'avoue, ne me charment guère. Mais, on doit le reconnaître, l'infante Isabelle, Marie de Médicis et

les deux jeunes filles qu'il épousa, ne sont point innocentes de ce défaut. Ces quatre personnes, souvent reproduites dans ses œuvres, ne péchaient point par l'excès de la grâce et ne pouvaient le rendre difficile. Leurs traits sans élégance, leurs volumineux contours, leur pesante démarche ont eu sur son esprit une malheureuse influence. Elles ont accablé sa mémoire et son imagination de leur funeste embonpoint. Ses toiles présentent pourtant çà et là quelque merveilleuse enchanteresse. Je ne serais pas étonné que l'on s'éprît des belles syrènes, qui étalent leurs reins potelés dans la galerie Médicis. Quant aux hommes de Rubens, c'est un peuple héroïque, dont il faut louer sans restriction la vigueur et la tournure. Le grand maître de l'époque chevaleresque devait ainsi peindre ses acteurs. Au sentiment religieux a succédé la vénération pour la force matérielle et pour l'énergie morale. Les types dévots, les pieuses postures, le recueillement et la prière seraient mal venus. Ce qu'on rêve, ce sont des géants, des athlètes, qui annoncent leur intrépidité par leurs regards, et leur puissance par leurs vigoureuses proportions, comme par leurs fières allures. Place aux hommes de guerre, aux lutteurs invincibles! Place à la postérité colossale de Rubens! Voyez cette abondante famille de rois, de papes, de soldats, de forgerons, de bateliers, de prophètes, de martyrs et de bourreaux ; ne suffit-il pas de leurs dimensions, de leur imposante musculature pour montrer qu'ils forment une race à part, qu'ils ne sont point sortis des entrailles d'une femme, mais doivent leur naissance au génie? Singulières créations, en même temps si réelles et si fantastiques!

De ce que Rubens ne cherche pas les formes suaves,

élégantes, délicates des Italiens, on a eu tort de conclure *qu'il ne dessinait pas, qu'il ne savait pas dessiner*. Jamais certes on n'a émis d'opinion plus fausse [1]. L'illustre Anversois dessinait absolument comme il devait dessiner : une autre méthode n'eût fait que détruire son talent. Ses muscles prodigieux, ses attaches herculéennes, ses mouvements effrénés, ses postures audacieuses, toutes les témérités de sa manière étaient inséparables de son génie. Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'avez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur; vous obtiendrez de la sorte un Carrache ou un professeur de beaux-arts. Que tout le monde dessine de la même manière, c'est bon pour les académies et les salles d'étude. La vérité forme une des lois essentielles de la vie; le dessin doit être approprié au goût, au talent de chaque artiste; un homme ne dessine point mal parce qu'il met ses lignes en harmonie avec ses idées et ses sentiments.

Pour la couleur, il est inutile, je crois, de vanter celle que Rubens a fait luire dans ses tableaux; dire qu'il possédait toutes les qualités d'un grand coloriste, ce serait exprimer un lieu commun. Nul n'a mieux que lui manié le pinceau, n'a tiré de sa palette des combinaisons plus savantes, plus frappantes, plus originales. Aussi habile que Titien et Paul Véronèse, il n'a aucune ressemblance

[1] De Piles avait déjà protesté contre ce jugement absurde, ce qui n'a pas empêché les mauvais juges de le répéter sans interruption depuis un siècle et demi. J'ai été plusieurs fois scandalisé de l'entendre émettre devant moi en Belgique même. Voici les paroles du peintre-critique français : « Il serait à souhaiter que ceux qui blâment tant le dessin dans Rubens, et qui prétendent bien sçavoir cette partie, eussent dans leurs contours la même correction, la même résolution et le même caractère de vérité. »

avec eux. Dans les toiles des premiers domine un ton d'or sombre, de lumière mourante; les objets semblent à la fois éclairés par le soleil à son déclin et obscurcis par les ombres du crépuscule. Ils sont plus gais, plus clairs, plus frais, chez l'artiste anversois. Le sang riche et pur qui gonfle les veines de ses personnages communique sa nuance de pourpre au reste du tableau; tout flatte, tout séduit la vue, et les couleurs principales et les teintes amorties des fonds.

Ce serait une grande erreur de croire que Rubens a employé dans ses différents ouvrages les mêmes procédés. Il variait sa méthode selon la nature des sujets. Avait-il à peindre une scène dramatique, un violent épisode : son dessin devenait plus fougueux, plus hardi, plus heurté; un mouvement général tordait, accentuait les lignes et tourmentait la couleur. Elle s'éparpillait en une foule de petits centres, qui contrastaient, qui semblaient lutter les uns avec les autres. C'était, pour ainsi dire, une mêlée de lumières et d'ombres. Les oppositions du clair-obscur se multipliaient comme les accidents tragiques. On serait tenté de croire qu'un orage a passé sur la toile et distribué impétueusement les couleurs.

Elles ont une bien autre physionomie, quand l'action est tranquille; répandues en larges nappes, au lieu de s'entre-choquer durement, à la manière des flots que bat la tempête, elles se fondent par de molles ondulations. Là brille toute la science du maître, toute la profondeur de ses teintes et l'harmonie de sa palette. Il ménageait ses ressources pour les œuvres calmes. Le travail en est habituellement plus soigné, sous le rapport du dessin et sous le rapport du coloris. La scène ne pouvant captiver

l'intérêt, l'artiste pensait que l'exécution devait y suppléer. Il traçait donc plus patiemment les contours, cherchait de plus savantes dispositions, donnait au coloris plus de finesse et de grandeur. Pour les tableaux émouvants, il s'abandonnait à sa verve et à sa force. Pour les sujets immobiles, le calcul lui paraissait indispensable. Dans les deux cas, sa méthode était pleine de justesse.

Mais ce ne sont point là les seules différences que l'on observe dans ses tableaux relativement au coloris. Le grand homme avait une autre manière de peindre, où les couleurs, graduées et mélangées avec une rare délicatesse, formaient un ensemble des plus harmonieux. Le ton local y disparaît presque entièrement, au milieu de nuances infinies. L'œuvre n'est, pour ainsi dire, qu'une transition sans cesse renouvelée d'une teinte à une autre. Quiconque a vu *sainte Thérèse implorant le Christ pour les âmes du purgatoire, l'Éducation de la Vierge, la Sainte Famille*, du musée d'Anvers, et les deux ailes de la célèbre Descente de Croix, peut se passer de longues explications. Dans les travaux de ce genre, la douceur l'emporte sur la force, l'adresse sur la nature. La plupart des œuvres que Rubens exécuta aussitôt après son retour d'Italie offrent ce caractère. Mais on l'admire dans une foule de morceaux postérieurs, dans le *Chapeau de paille* entre autres et dans la Sainte Famille, qui orne la tombe de l'artiste. Il se donnait par intervalles la satisfaction de produire des merveilles de finesse et d'harmonie.

D'autres fois au contraire il arrivait à une splendeur, à une vérité sans égales, par des couleurs pleines et pures. Les tons locaux envahissaient tout. Des ombres transpa-

rentes indiquaient seules le relief des objets. Aucun mélange savant à l'aide de la réflexion ou de la réfraction, pas de nuances composées. Mais aussi quelle vigueur et quel éclat! Les chairs, les vêtements semblent réels, et l'on éprouve la tentation d'y porter la main. Je citerai comme exemple de cette manière le *Christ montrant ses plaies à saint Thomas;* les vantaux qui représentent un ami de l'artiste, le bourgmestre Rockox, vis-à-vis de sa femme, sont célèbres parmi les connaisseurs et au nombre des plus beaux portraits flamands [1]. Ces personnages se détachent sur un fond noir ou très-obscur, détail que l'on ne trouve pas dans les tableaux du genre harmonieux et que l'auteur se serait bien gardé d'y introduire.

Les costumes de Rubens joignent la hardiesse des lignes à la magnificence du coloris. Les étoffes n'en sont point vagues et indistinctes : il les a, au contraire, spécifiées avec beaucoup d'exactitude. Le satin, le velours, le brocart, l'or, l'argent et les pierreries habillent ses héros et alourdissent ses grasses matrones. Il n'a rien négligé de ce qui pouvait rendre ses pages plus somptueuses.

Nous aurions à exprimer bien d'autres considérations encore. Il faudrait parler longtemps pour montrer sous tous ses aspects un génie aussi vaste, aussi fertile. Comme la nature, il a multiplié ses combinaisons : ce serait une longue tâche que de les supputer et analyser. Jamais Rubens n'a connu ce sommeil de l'esprit que l'on s'est figuré découvrir dans Homère. Ses dessins au crayon témoignent de son infatigable activité : ce sont les plus beaux, les plus finis que l'on possède. La

[1] Musée d'Anvers.

collection du Louvre est un monument élevé à sa gloire : ses croquis l'emportent de beaucoup sur les autres, sans excepter ceux de Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange.

Malgré sa souplesse, malgré son immense variété, Rubens, dans toutes ses productions demeure tellement original, qu'il est impossible de ne pas reconnaître à l'instant sa manière. C'est le peintre qui fait le moins commettre de méprises. Un juge peu exercé distingue ses tableaux à la première vue. La foule même ne s'y trompe pas. Il suffit qu'on ait examiné une de ses œuvres pour qu'on ne l'oublie jamais; cette main vigoureuse laissait partout une empreinte que l'on ne saurait confondre avec nulle autre.

Ainsi donc, la Belgique a eu l'honneur de produire deux hommes tout à fait exceptionnels et vraiment incomparables. L'un, Jean van Eyck, fut dans le domaine des arts le plus grand inventeur que le monde ait encore salué : l'autre, Rubens, fut le plus puissant des peintres. L'un fonda tous les genres et les cultiva d'une manière supérieure; l'autre, non moins universel, les poussa jusqu'aux dernières limites de la force et de la somptuosité. Tous les deux furent des esprits d'élite, des savants et des penseurs : ils ne possédèrent pas seulement comme une foule de leurs rivaux l'adresse de l'exécution. Quels que soient les grands hommes qui naissent par la suite, je doute qu'ils obscurcissent la gloire de ces illustres devanciers. Ce sont deux génies de premier ordre, comme le Dante, Shakespeare et Homère. Que la Belgique soit fière de leur avoir donné le jour ; ils suffisent pour lui mériter l'estime et le respect des nations.



CHAPITRE VI.

Pierre-Paul Rubens.

Jalousie excitée par les premiers travaux de Rubens. — Il est reçu membre de la confrérie de St-Ildefonse. — Vie intime de Rubens. — Ses habitudes d'artiste. — Il exécute la fameuse galerie de Médicis et 39 tableaux pour les jésuites d'Anvers. — Mort de sa première femme.

Aussitôt que Rubens se fut décidé à ne pas quitter Anvers et eut repris son pinceau, une grande curiosité s'empara des artistes qui habitaient la ville. Le bruit qu'avait fait sa venue, l'importance que l'on attachait à le garder, la faveur que lui témoignaient les archiducs, se réunissaient pour inspirer l'envie de le connaître et de juger son mérite. Les plus impatients se présentèrent chez lui, n'osant dire le fond de leur pensée, mais lui témoignant le désir de voir ses esquisses des chefs-d'œuvre italiens.

— « Il me serait difficile de vous les montrer, leur

répliqua le grand homme ; je n'ai pas fait un seul croquis : toutes mes études sont dans ma tête. »

Les visiteurs se contentèrent de cette réponse, sauf un petit nombre que dévorait une jalousie cachée. Ceux-là trouvaient surprenant, exorbitant que l'on environnât d'hommages si flatteurs un nouveau venu. Parmi eux, on distinguait, à l'amertume de leurs plaintes, Abraham Janssens et Wenceslas Coeberger. Ils avaient jusque-là concentré sur eux l'admiration des habitants et éprouvaient une sourde fureur, en se voyant tout à coup négligés. Il leur paraissait accablant de se laisser ravir leur gloire et leur suprématie. Abraham Janssens n'y put tenir : il porta un défi au prudent Rubens. Ils devaient traiter le même sujet et des connaisseurs décider quel était le plus habile. Le fils de Marie Pypeling n'accepta point la lutte. Une victoire remportée dans un duel n'eût fait qu'exaspérer son ennemi, sans lui offrir à lui-même aucun avantage.

— « Mes essais, dit-il, ont subi l'examen des connaisseurs d'Italie et d'Espagne : ils sont encore dans les monuments publics et dans les galeries particulières de ces deux pays ; vous êtes libre d'aller mettre vos ouvrages en regard, pour que l'on puisse faire la comparaison. »

Ayant ainsi adroitement décliné la bataille, le grand homme songea aux travaux qui l'occupaient et allaient soutenir sa renommée. Les archiducs lui avaient demandé une Sainte Famille, pour placer dans l'oratoire de leur palais. Il l'exécuta de son mieux et l'envoya aux princes. Ceux-ci furent frappés d'admiration : toute la cour partagea leurs sentiments, de sorte qu'un bon nombre de seigneurs, appartenant à la confrérie de St-Ildefonse, le chargèrent de peindre un grand reta-

ble, qu'ils devaient placer sur leur autel dans l'église de Caudenberg [1]. Les ateliers de Bruxelles n'étant pas assez vastes, leurs altesses lui accordèrent une des salles de leur château. Rubens fit d'abord l'esquisse des divers sujets et tous les quatre ayant obtenu l'approbation, il ne songea plus qu'à en revêtir les panneaux. Sur celui du milieu, il représenta la Vierge, occupant un trône d'or et offrant une chasuble au saint agenouillé. Les portraits d'Albert et d'Isabelle décorèrent l'intérieur des volets. Au dehors, il peignit une Sainte Famille. Stimulé par les circonstances, il créa un chef-d'œuvre [2]. Le succès qu'il obtint fut si grand que Michel, en 1771, regardait encore ce morceau comme la plus parfaite composition de Rubens. Tous ceux qui l'ont vu affirment qu'on ne saurait trop le louer. L'habileté de la disposition, l'éclat des chairs, la finesse des têtes, l'élégance des draperies, la légèreté de la touche et la transparence de la couleur se réunissent pour exciter l'admiration. Les deux souverains et les membres de la confrérie, voulant témoigner au peintre l'enthousiasme qu'il leur inspirait, lui envoyèrent par le majordome du château une bourse pleine de pistoles. Mais Rubens n'eut garde de la recevoir; il se déclara fort honoré de la bienveillance qu'on lui témoignait et dit que sa seule envie était de se rendre

[1] La confrérie de St-Ildefonse avait été organisée par Albert, pendant qu'il était vice-roi de Portugal pour Philippe II, et sanctionnée par le Pape. L'archiduc l'avait ensuite transportée de Lisbonne à Bruxelles, avec l'autorisation du souverain pontife. On s'était empressé de s'y faire recevoir : dix-neuf chevaliers de la Toison d'Or y furent incorporés. Notre artiste lui-même était un des membres.

[2] Il se trouve maintenant dans la galerie impériale de Vienne. *Smith, catalogue raisonné of the works*, etc. 2[e] partie. p. 91 et 92. La gravure du panneau central, due au burin de Witdoeck, porte ce titre : *Sanctus Ildefonsus Archiepiscopus Toletanus.*

utile à ses confrères. Il ne désirait d'autre récompense de ses travaux que leur approbation. En refusant ainsi un don pécuniaire, il montrait encore son adresse habituelle ; il se posait comme leur égal, au lieu de se constituer leur inférieur et leur obligé.

Ce tableau ayant été accueilli par des éloges unanimes, la famille de M. d'Amant, vicomte de Bruxelles, mort depuis peu, pria l'auteur de peindre une toile commémorative pour le tombeau de ce riche personnage, placé dans la cathédrale de Ste-Gudule. L'artiste, ayant accepté cette commande, représenta le sauveur donnant les clefs à saint Pierre, accompagné de deux apôtres. Il exécuta ensuite une érection de croix, pour l'église Ste-Walburge, à Anvers, morceau plein de fougue et de hardiesse [1] ; l'Adoration des Mages, pour l'abbaye de St-Michel, qui renfermait la sépulture de sa mère ; sainte Thérèse à genoux, implorant le Christ en faveur des âmes du purgatoire ; sainte Anne instruisant la Vierge ; le Sauveur mort déposé sur une pierre [2], et enfin la célèbre Descente de Croix. Si ses études italiennes avaient modifié son talent, c'est là qu'il faudrait chercher la trace de leur influence.

Depuis le moment où il se fixa dans sa ville natale, Rubens, pendant une longue suite d'années, consacra toutes les forces de son esprit à la peinture. Les envieux ne le troublaient guère ; il avait coutume de dire : « *Faites bien, vous aurez des jaloux ; faites mieux, vous les confondrez.* » Sa gloire et la fortune qu'il avait amassée lui permettaient de vivre en grand seigneur ; aimé d'une

[1] On le voit à Notre-Dame, dans l'aile gauche du transept, où il fait pendant à la Descente de Croix.

[2] Ces deux derniers tableaux se trouvent dans le musée d'Anvers.

femme qu'il chérissait, environné d'une nombreuse école, il ne voyait autour de lui que des causes de joie et d'espérance. Son caractère ne le portant pas à la mélancolie, on doit présumer qu'il fut heureux. Ainsi se passa tout son âge mûr, dans une tranquille et féconde activité. Il était du petit nombre des hommes supérieurs que les circonstances favorisent et qui triomphent sans même avoir de lutte à soutenir.

Sa vie était alors des plus régulières. Il assistait toujours à la première messe, quelle que fût la saison. La goutte, qui le persécuta vivement par la suite, put seule lui faire interrompre cet usage, pendant la durée des accès. Je doute néanmoins qu'il fût réellement dévot, comme je l'ai déjà dit; le caractère de ses œuvres n'annonce point qu'il eût un grand fonds de piété : mais sous des princes religieux, il accomplissait exactement ses devoirs de chrétien pour ne pas heurter l'opinion. Il prenait ensuite le pinceau et, pendant l'ouvrage, se faisait lire quelques chapitres de Plutarque, de Sénèque ou d'un autre classique latin : cette lecture ne lui causait jamais de distractions funestes à ses tableaux [1]. Si des amis ou des amateurs lui rendaient visite dans son atelier, il causait avec eux sans suspendre son travail.

« Néanmoins, dit Michel, il ne se livrait pas communément à tout le monde, ne faisant d'amitié stable qu'avec les doctes, les esprits élevés et les bons peintres, lesquels il cultiva et pria de le venir voir souvent, pour parler de science, de politique et de peinture. » Une

[1] « Solebat Rubens hyeme et æstate semper interesse primo missæ sacrificio, ni podagra (quâ vehementer laborabat) eum impediret; post quod applicabat se operi, assidente semper lectore, qui librum, Plutarchum vel Senecam prælegeret, itâ ut lectioni et picturæ simul intentus esset. » *Vie de Rubens*, par Philippe, son neveu.

heure avant son principal repas, fixé au milieu du jour selon la vieille mode, il prenait un peu de loisir. Il était d'une frugalité extrême, pensant avec raison que les excès de table engourdissent l'esprit et paralysent le talent. Les mets délicats, le vin et le jeu ne le séduisirent jamais : ses seuls plaisirs étaient d'exercer ou son corps ou son intelligence. Après le dîner, il se remettait à l'œuvre, car sa complexion physique et morale lui permettait, pour ainsi dire, de travailler sans cesse [1]. Le soir seulement, vers cinq ou six heures, il montait un beau cheval andalous et allait faire une promenade sur les remparts, sur les bords de l'Escaut, dans les fertiles campagnes de la rive droite. Il aimait passionnément l'équitation et possédait toujours plusieurs chevaux magnifiques, de races différentes, qui lui servaient tantôt de modèles, et tantôt de montures. Au retour, il causait avec ses amis, Nicolas Rockox, bourgmestre de la ville, et Paul Gevaerts, greffier de la commune, homme savant qui jouissait de toute sa confiance; avec son frère Philippe et ses principaux élèves [2].

Quand le temps ne lui permettait pas de sortir, il se divertissait à examiner sa collection de tableaux, ses médailles, pierres gravées et autres objets précieux. Il lisait aussi parfois quelque ouvrage important qu'il venait de recevoir.

Tout était réglé dans sa maison comme dans un cloître, nous dit un de ses biographes. Quoique sa demeure parût un lieu de plaisir et de dépense, il y régnait un ordre inflexible. Son caractère et son talent formèrent donc toujours un parfait contraste. Dans la vie réelle, il

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 264 et 265.
[2] Michel, p. 251 et suivantes.

était tranquille, adroit, positif et rangé; nulle véhémence, nulle impatience. Son imagination semblait endormie, ou plutôt semblait morte : il avait le regard limpide et sûr d'un homme d'affaires. Prenait-il le pinceau : tout changeait. Une fermentation tragique embrasait son esprit : les lignes, les couleurs, les types, les expressions, les mouvements formaient dans son cerveau une mêlée ardente. L'inspiration débordait comme une lave du fond de sa pensée.

Rubens avait une correspondance très-étendue; ses nombreuses relations lui attiraient une foule de lettres, auxquelles il devait répondre. Il connaissait la plupart des personnages distingués de France et d'Espagne, tels que le duc d'Olivarès et le marquis de Spinola dans la péninsule ibérique. Il cultivait l'amitié du fameux Peiresc, « appelé par Balzac *une pièce du naufrage de l'antiquité et les reliques du siècle d'or*. En 1619, nous voyons en effet que Peiresc lui fit obtenir, à la demande de Gevaerts, un privilége pour la vente de ses gravures en France. Le privilége, par parenthèse, donna lieu plus tard à un procès fort singulier, dans lequel on reprochait à notre artiste de faire le monopole de ses planches et de tirer au moyen de cette spéculation des sommes énormes du royaume! Il paraît, d'après cela, que ce n'étaient point les auteurs qui faisaient alors la guerre à la contrefaçon, mais bien la contrefaçon qui traquait les pauvres auteurs. Rubens disait avec raison que c'était là une chose inouïe [1]. »

Un des hommes que l'on rencontrait le plus souvent chez le peintre anversois, c'était Jean Breughel de Ve-

[1] Émile Gachet, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*, préf. p. 64.

lours. Rubens avait fait sa connaissance pendant son voyage en Italie ; ayant sympathisé de goût et de caractère, ils n'avaient cessé depuis lors de se voir ou de s'écrire. Leur amitié dura jusqu'en 1625, où Breughel devenu hydropique finit ses jours, laissant deux filles mineures. On l'enterra d'une manière solennelle dans l'église St-Georges, à Anvers. Rubens composa son inscription funèbre et la surmonta de son portrait qu'il peignit lui-même. Voici cette épitaphe :

Ici repose Jean Breughel, fils de Pierre, qui, ayant reçu de son père et de son aïeul maternel, Pierre Koeck d'Alost, artistes placés au premier rang parmi les peintres de leur siècle, le don glorieux du talent, comme par une sorte de droit héréditaire, obtint une égale renommée en déployant le même génie et la même verve. L'empereur d'Allemagne, Rodolphe II, juge et patron sagace de tous les beaux arts, l'aima et le protégea. Les sérénissimes archiducs Albert et Isabelle l'ayant attaché à leur maison, sa modestie et son affabilité lui gagnèrent les cœurs les moins sympathiques. Ceux de ses enfants qui lui survivent et que lui avaient donnés deux épouses d'un rare mérite, Isabelle de Jode et Catherine de Marienborgh, ont consacré ce tombeau à la mémoire de leur père chéri, mort le 12 janvier 1625, âgé de 57 ans. [1].

Rubens veilla sur la destinée des orphelines, les traita comme ses propres enfants : l'amitié qu'il avait pour leur père se reporta sur elles [2]. Il se montrait d'ordinaire obligeant et bienveillant, le malheur n'ayant pas aigri son âme affectueuse. Adrien Brauwer trouva l'hospita-

[1] Cette épitaphe est importante, parce qu'elle fixe d'une manière certaine l'année dans laquelle Jean Breughel est venu au monde et celle où il a terminé sa carrière. Descamps ignorait l'une et l'autre dates.

[2] Voici comment Michel s'exprime à ce propos : « Malgré que Rubens, dit-il, ne pût être contraint à la charge de tuteur, par sa qualité de conseiller d'État, ce nonobstant l'amour pour le père retomba sur les deux orphelines, et l'éducation de ces filles lui fut si chère comme celle de ses propres enfants, se prêtant volontairement au bien-être de la postérité de celui qu'il avait cultivé durant sa vie. »

lité dans sa maison; il tâcha d'ennoblir ses mœurs, de le soustraire au goût de la débauche, qui le poursuivait comme un génie homicide. Ses efforts ne purent éloigner du hanteur de cabarets le spectre énervant.

Rubens ne passait à Anvers que la froide saison. Quand venaient les beaux jours, il se retirait en son château de Steen, dans la bourgade d'Elewyt, située entre Malines et Vilvorde. C'est une de ces anciennes demeures, poétiquement irrégulières, où l'ombre et le soleil forment de si beaux contrastes. L'hirondelle se joue autour des pignons en escalier; les grandes toitures sont bordées de hautes mansardes, une pièce d'eau environne l'édifice de son tranquille miroir. Les prêles, la salvinie et le roseau en festonnent les bords, un pont la traverse et des saules pleureurs y laissent pendre leur chevelure. Ainsi s'offre encore à nous cet asile où Rubens venait chercher le calme et l'inspiration. Le sol d'alentour est plus accidenté que la campagne d'Anvers. Des bois, des collines, des chemins sablonneux, des plaines, des étangs et des pâturages y varient la perspective. C'était là que le grand coloriste observait les harmonies de la nature, c'était là qu'il traçait rapidement ses paysages. Il finissait avec plus de soin les morceaux d'histoire qu'il entreprenait dans cette bucolique demeure. Nous citerons particulièrement un de ses chefs-d'œuvre, la *Pêche miraculeuse*, placée à Notre-Dame de Malines. Elle fut peinte pour l'autel des poissonniers, qui la payèrent mille florins, l'artiste s'en étant occupé dix jours [1]. Il estimait effectivement ses ouvrages d'après le temps qu'il y consacrait; chaque journée de travail était évaluée par lui

[1] Michel, p. 150.

à cent florins. Jamais il n'apprécia autrement ses tableaux. Celui qui nous occupe, fait tout entier de sa main, est un de ses plus admirables, sans le moindre doute. Le coloris a une splendeur qu'il n'a surpassée dans aucune de ses toiles. Sans être dur, comme celui de Jordaens, il en égale l'extrême vivacité : ce sont des nuances claires, brillantes et harmonieuses. On ne saurait trop louer l'image du Christ : la noblesse et la régularité des traits s'y joignent à une pose pleine de naturel; la draperie est en même temps simple et exquise. L'artiste a rendu avec un bonheur prodigieux l'air humble de saint Pierre, que ce miracle étonne, et les efforts des pêcheurs pour tirer le filet. Le marinier qui, s'appuyant sur une gaffe et se détachant sur le fond du ciel, pousse vigoureusement la barque, est déclaré par tous les connaisseurs un vrai tour de force. L'aile droite, représentant le jeune Tobie, au moment où il capture le poisson merveilleux dont le fiel doit rendre la vue à son père, et l'aile gauche, ayant pour sujet le denier de César trouvé dans la gueule d'un autre poisson, ne le cèdent en rien au panneau central. La réalité n'est pas plus naturelle et n'est pas si éclatante. Saint Pierre et saint André occupent l'extérieur des volets : quoique des niches les encadrent, l'expression qui les anime en fait des personnages dramatiques, de vrais morceaux d'histoire. Qui ne s'étonnerait d'apprendre que dix jours suffirent à Rubens pour exécuter une œuvre si étendue? On conçoit avec peine une pareille promptitude. Eh bien! l'auteur avait achevé dans le même espace de temps trois autres petits morceaux [1], et la fabrique ne paya le tout que mille

[1] On y voyait Jonas lancé à la mer, le Sauveur sur la croix, et saint Pierre s'enfonçant dans les eaux du lac de Galilée.

florins ! On pourrait maintenant les vendre cinquante fois plus cher.

Cependant les travaux continuels de Rubens augmentaient sa réputation, et sa réputation croissante augmentait le nombre de ses travaux. Les demandes affluaient de toutes parts : on sollicitait le peintre comme on sollicite un ministre. Force lui fut d'adopter une manière expéditive. Pour contenter les amateurs impatients, il prit dès lors l'habitude d'esquisser tous ses tableaux, puis de les faire ébaucher par ses élèves et d'y mettre seulement la dernière main. Cette suite d'opérations a laissé des traces sur quelques toiles, et il s'en faut que le génie du maître y soit partout présent. Mais elle est imperceptible dans beaucoup d'autres. Les disciples de Rubens possédaient un mérite exceptionnel ; il s'en servait comme d'habiles praticiens, et son pinceau terminait ou rectifiait l'œuvre animée de son esprit.

Cette méthode magistrale inquiétait parfois certains acheteurs. On l'avait prié de peindre un tableau figurant la Cène, destiné à la cathédrale de Malines. Le chanoine qui le lui avait commandé, lui avait même offert une salle de son logis, afin de ne pas exposer l'ouvrage aux périls du transport. L'artiste, après avoir terminé le dessin, envoya son disciple Juste van Egmont pour ébaucher la peinture. L'ecclésiastique le reçut d'un air peu satisfait.

— « Pourquoi votre maître n'est-il pas venu lui-même ? » demanda-t-il.

— « Ne vous inquiétez pas, lui répondit le jeune homme ; il viendra, comme d'habitude, finir le travail. »

Et prenant toutes les dispositions nécessaires, il se mit à l'ouvrage. Mais le tableau avançait, avançait, et Rubens

ne se montrait pas. La mauvaise humeur du chanoine augmentait de jour en jour. Il ne se posséda bientôt plus et interdit au remplaçant de poursuivre sa tâche, craignant qu'il ne la terminât tout seul.

Il écrivit ensuite à Rubens une lettre furieuse, où il l'accablait de reproches. « C'est un morceau de votre main que je vous ai demandé, lui disait-il, et non pas un essai d'apprenti. Venez donc tenir vous-même le pinceau, ou rappelez votre Juste van Egmont et recommandez-lui d'emporter son ébauche; mon intention n'étant pas de l'accepter, vous la garderez pour votre compte. »

L'artiste lui répondit qu'il pouvait se consoler, qu'il n'était pas victime d'une fraude. « Je procède toujours de cette manière; après avoir fait l'esquisse, je laisse mes élèves commencer le tableau, l'achever même selon mes principes, puis je le retouche et lui imprime mon cachet. Je dois aller à Malines sous peu de jours; votre mécontentement cessera. » Le grand homme lui ayant tenu parole, le chanoine reprit sa sérénité. Quand le soleil éclaire cette toile, on y distingue les nombreux coups de pinceau du maître [1].

La nécessité où se trouvait Rubens de se faire ainsi aider matériellement donna prise à l'envie. On affirma que sa renommée y gagnait. Wildens et Lucas van Uden peignaient habituellement ses paysages; Snyders, ses fleurs, ses fruits, ses animaux. On prétendit que sans leur secours il n'aurait pu se tirer d'affaire, qu'il exploitait leur talent pour accroître sa gloire. Notre artiste répondit en exécutant seul des chasses et des tableaux

[1] Elle a été gravée par Bolswert : l'estampe porte cette inscription : *Accepit Jesus panem*, etc.

rustiques. Un des plus beaux était l'image de sa demeure champêtre.

Quelquefois il essayait de ramener à lui les envieux par la douceur, l'adresse et la générosité. Cornille Schut se montrait surtout plein de haine : il allait sans cesse dénigrant Rubens et tâchait de le supplanter, quand on voulait le charger d'une entreprise. Ses manœuvres hostiles n'étaient point ignorées du grand homme; celui-ci forma pourtant le projet de conquérir son amitié. Un jour, il se présenta chez l'ambitieux et lui adressa la parole d'une manière aussi affable que s'ils eussent toujours été intimes, conservant d'ailleurs son air noble et presque royal. Schut fut si étonné de cette démarche qu'il perdit contenance, chercha vainement à se remettre et ne put que balbutier des mots insignifiants. Le visiteur eut pitié de sa confusion : il amena le discours sur les événements politiques, sur les progrès des beaux arts. Pendant ce temps, le jaloux revint de son embarras. Le grand peintre fit alors le tour de son atelier, considéra ses ouvrages et insensiblement lui proposa de les acheter. Cornille ne demandait pas mieux; il en fixa le prix. Rubens conclut aussitôt le marché sans diminuer une obole, et le vendeur commença à penser qu'il avait réellement du génie. Mais son magnanime rival ajouta : « Si l'on ne m'a pas induit en erreur, vous manquez parfois de travail, mon cher confrère; dans ces instants de chômage, ayez recours à moi; mon atelier vous sera ouvert et vous y trouverez toujours de l'occupation. » Cette offre bienveillante fut pour son antagoniste comme un trait empoisonné. Lui, Cornille Schut, l'égal de Rubens, aller lui demander de l'ouvrage, se mettre sous sa direction, paraître dans son atelier comme son aide et son

lieutenant! Plutôt la mort que cette honte! Il livra ses tableaux, parce qu'il n'eut point le courage de lutter contre son intérêt, mais il ne sut aucun gré à son ennemi de ses généreuses propositions. L'ingratitude et la haine s'unirent dans son cœur; il détesta, calomnia sans relâche le grand homme qui l'avait obligé.

Cependant l'union de Rubens avec Isabelle Brandt n'avait pas été inféconde. Le 5 du mois de juin 1614, sa femme mit au jour un premier enfant. L'archiduc Albert, pour témoigner à l'artiste le cas qu'il faisait de son talent et l'amitié qu'il lui portait, voulut tenir le nouveau-né sur les fonts de baptême. Il lui donna son nom. Ce fils vint égayer la demeure paternelle et mêla ses sourires aux réflexions du grand peintre panthéiste, comme la jeune Alma devait plus tard mêler son doux langage aux vers que murmurait l'auteur de Faust. Quatre ans après, le 23 mars 1618, un autre héritier augmenta la famille. On le mit sous le patronage de saint Nicolas [1]. Rubens a pris plaisir à peindre ses enfants. Un de ces portraits brille dans la collection de Francfort; on ne saurait voir une mine plus vivante ni des yeux plus rébarbatifs.

Il y avait onze ans que Rubens, fixé à Anvers, inondait ses toiles de lumière, de formes puissantes et d'énergiques inventions, lorsqu'une circonstance politique l'appela sur un plus grand théâtre. Au commencement de l'année 1620, Marie de Médicis, reine de France, s'étant réconciliée avec Louis XIII, à Angoulême, vint habiter Paris, où elle conçut le projet d'orner sa demeure, mais surtout la galerie principale, des ouvrages de quelque

[1] *Généalogie de Rubens;* Anvers, 1840. — Michel. — Van Grimberghe, *Historische levensbeschryving van P.-P. Rubens.*

peintre illustre. Elle en parla au baron de Vicq, ambassadeur des archiducs Albert et Isabelle à la cour de France. Le baron, qui connaissait Rubens et était son admirateur, fit un éloge pompeux de son talent. La reine le pria de lui écrire et de l'engager de venir la voir au Luxembourg.

L'attention que lui accordait Marie de Médicis flatta Rubens. Il partit sur-le-champ, et l'ambassadeur l'ayant présenté, la reine l'accueillit de la manière la plus gracieuse. Elle lui témoigna le désir de faire peindre par lui vingt et un grands tableaux qui représenteraient toute son histoire, depuis sa naissance jusqu'à l'époque où son fils et elle avaient oublié leurs dissentiments. Rubens lui promit d'exécuter cette œuvre colossale, pourvu qu'elle lui donnât l'autorisation de l'accomplir à Anvers. Il aimait sa tranquille demeure : c'était dans son atelier, au milieu de sa splendide collection, ou sous les arbres de son jardin, que sa pensée avait le plus de force créatrice. La princesse ne lui fit aucune objection, et il regagna sa ville natale.

La confiance et les politesses de Marie de Médicis l'avaient si fort charmé qu'il se sentait le cœur plein de reconnaisance pour le baron de Vicq. A peine fut-il de retour chez lui, près de sa femme et de ses enfants, qu'il commença une Madone, la finit avec le plus grand soin, et l'envoya en cadeau à l'ambassadeur. Ce n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre. Le baron fut enchanté de recevoir un pareil présent, et une lettre adressée au peintre lui témoigna le plaisir qu'il éprouvait.

Rubens coloria dans son atelier dix-neuf tableaux; il voulait exécuter en France même les deux plus grands, ceux qui devaient occuper le fond de la galerie. S'étant

donc acheminé avec son précieux butin vers le palais du Luxembourg, Marie de Médicis redoubla pour lui de complaisances et d'affabilité. Pendant qu'il terminait sa tâche, elle lui rendait de fréquentes visites; elle s'asseyait près de lui et, quand il voulait se lever par déférence, le priait de garder sa place. La conversation de Rubens, à la fois docte, ingénieuse et élégante, l'intéressait au dernier point. Elle oubliait en l'écoutant le fastidieux bavardage et l'ignorante présomption de la noblesse. Leur intimité alla si loin qu'elle voulut lui montrer toutes les dames de la cour; elle chargea un de ses chambellans de l'introduire, la première fois qu'elle les réunirait. « Vous qui avez le coup d'œil d'un artiste, vous me donnerez votre avis, lui dit-elle, sur la beauté de ces illustres rivales. » — Le gentilhomme de la reine l'ayant présenté dans le cercle choisi, Rubens n'eut d'yeux et d'oreilles que pour la duchesse de Guéménée : elle possédait une de ces beautés fines, charmantes et poétiques, dont la grâce éveille au fond des cœurs un sentiment idéal; le peintre fougueux n'y était pas plus inaccessible qu'un autre, quoique sa nature l'égarât d'ordinaire loin de cette suave délicatesse. La reine laissa passer quelques jours, puis alla le trouver dans la galerie, où il terminait son épopée emblématique. — « Eh bien! lui dit-elle, vous avez vu mon Olympe : à laquelle de mes déesses donneriez-vous la préférence? » — Si Marie de Médicis avait compté sur une flatterie invraisemblable et audacieuse, elle fut bien déçue, car le grand homme lui répondit naïvement : « A la duchesse de Guéménée. » — « Ce serait un acte de justice, » lui répliqua la princesse italienne.

Quand Rubens eut achevé les deux dernières toiles

de cette longue série, elle lui demanda quatre ouvrages supplémentaires : l'un devait la représenter elle-même, habillée en Pallas, et servir d'ornement à la cheminée de la galerie ; deux autres devaient être les images du grand duc et de la grande duchesse de Toscane ; au portrait de l'artiste, elle réservait l'honneur de clore l'entreprise.

Enfin, tous les tableaux se trouvèrent terminés et placés. La reine voulut les voir, le jour même, dans leur ensemble. Le peintre lui offrit de la conduire et de lui expliquer chaque morceau. Elle admira, dit-on, la beauté des allégories, non moins que la splendeur du travail. La cour et la ville partagèrent son enthousiasme ; on accabla l'auteur de félicitations, de plaisirs et de politesses. On voulait absolument le retenir en France. Mais son imagination était ailleurs : il voyait dans son esprit les brumeux lointains de la Flandre, les gras herbages des polders et la haute tour de Notre-Dame ; il regrettait jusqu'à la mélodie imparfaite du carillon, sorte de bégaiement musical, poétique et naïf comme les harmonies de la nature. Aucune proposition ne le tenta, mais avant de quitter la reine, il pria le baron de Vicq et sa femme de se laisser peindre par lui. C'était un nouveau témoignage de reconnaissance qu'il leur donnait. Il employa encore toutes les ressources de sa palette dans ces deux effigies, que les modèles se trouvèrent heureux de posséder [1]. La reine lui ayant d'ailleurs fait de riches cadeaux, il lui demanda son audience de congé, puis s'achemina vers Bruxelles, le

[1] Le portrait du baron décore maintenant le musée du Louvre. C'est une tête fine et intelligente, avec cette carnation fatiguée que l'on observe chez certains hommes du monde.

19 septembre 1622. Le poëme biographique de Marie de Médicis l'avait occupé deux ans et demi[1].

Ces peintures présentent les défauts que l'on remarque dans les ouvrages de commande et les productions allégoriques. Il n'y a que les libres enfants de l'intelligence qui possèdent une vigoureuse constitution; eux seuls captivent par leur grâce et leur fraîcheur. On y sent palpiter une vie profonde, résultat du profond amour qui leur a donné naissance. Les œuvres créées d'après une inspiration étrangère ont quelque chose de languissant et de flasque; la verve, la joie en sont absentes. Elles excitent encore moins d'intérêt, si, au lieu de personnages, on y trouve des symboles. On ne se passionne point pour des êtres fictifs comme pour des êtres réels. Les allégories d'ailleurs sont naturellement obscures; il faut qu'on en cherche le sens, qu'on en trouve l'explication. Ce travail préparatoire ne peut que refroidir le spectateur. La galerie de Médicis ne cause donc pas de bien vives impressions. Il est regrettable que l'auteur ne lui ait pas donné une forme historique, nous montrant les vrais acteurs des scènes peintes sur ses toiles et les lieux où elles se sont accomplies. Des tableaux d'après nature éveilleraient la curiosité, seraient importants comme souvenirs, sans être moins précieux comme objets d'art. Mais, pour leur donner ce caractère, l'artiste aurait dû séjourner en France et aller voir les endroits illustrés par la fortune

[1] Nous rapportons ici la version de Michel et de Smit. — Selon M. Gachet, les tableaux n'auraient été placés que dans les premiers mois de l'année 1625. Cette dernière opinion s'appuie même sur des lettres de Rubens. Un passage de sa biographie, écrite par son neveu, achève de la confirmer : « *At dùm Parisiis est Rubens, ut tabulas illas loco suo poni curet supremamque manum imponat, anno scilicet* 1625, *fortè illic reperit ducem Buquingamiæ*, etc.

ou les malheurs de la Reine. Cette méthode patiente ne convenait pas à son génie. Otho Venius lui avait d'ailleurs communiqué son amour des emblèmes, goût fâcheux qui régna pendant un siècle et plus. Ses études archéologiques et sa familiarité avec les anciens le conduisirent aussi dans cette voie, où tout s'accordait pour le pousser. Il métamorphosa donc la vie de la Reine-mère en conte mythologique. Elle eut elle-même besoin qu'il lui donnât la clef de cette pompeuse énigme; elle n'aurait pu, sans aide, comprendre son histoire! L'embarras des autres personnes ne devait pas être moins grand.

Mais si la composition et les sujets n'ont rien qui attire, le travail, sauf la grossièreté de quelques formes, mérite les plus brillants éloges. Pour compenser le manque d'intérêt dramatique, le peintre a déployé tout le luxe de ses fastueuses ressources. Les morceaux que je préfère sont *les trois Parques filant les jours de Marie de Médicis*, début de cette tranquille épopée, *Henri IV examinant le portrait de la princesse*, *le débarquement de la Reine à Marseille*, *la naissance de Louis XIII*, *l'apothéose de Henri IV* et *la Réconciliation de la mère et du fils*. Le premier tableau est peut-être le plus achevé; quand Rubens dessina cet exorde, la fatigue n'avait pas encore attiédi sa verve. Junon, qui cherche à séduire Jupiter et le câline du regard, pour qu'il soit favorable à la princesse, renouvellerait aisément la scène mystérieuse du mont Ida. Elle a une figure charmante et provoquante au dernier point. Le maître du monde l'écoute d'un air sérieux, avec sa belle tête pensive, tandis que la ménagère émue s'appuie nonchalamment sur son épaule. *Henri IV examinant le portrait de Marie de Médicis* flatte

Rubens Galerie

les yeux par une grande harmonie de lignes et de couleurs : les têtes sont pleines de finesse, d'expression et d'élégance. C'est un épisode parfait, qui a d'ailleurs l'avantage de s'expliquer tout seul. Quant au *Débarquement à Marseille*, dois-je parler des fameux tritons, des éclatantes syrènes que l'on y admire? Ils effacent, ils annulent le sujet principal. Les déesses marines surtout émerveillent le spectateur. Quels reins, quels torses prodigieux! quelles magnifiques tournures! quels traits vivants et quelles nobles épaules! Les belles, les soyeuses chevelures, transparentes comme des flots et blondes comme de l'or! Tout homme susceptible d'amour, tout vieillard possédant un reste de force, se laisserait prendre avec joie dans ce réseau splendide.

La naissance de Louis XIII est célèbre par la double expression de la mère, sur les traits de laquelle s'unissent le sentiment de la douleur physique et celui de la joie morale. Ces contrastes sont le plus difficile problème de l'art : le génie seul parvient à les rendre. L'illustre coloriste s'en est tiré avec sa puissance habituelle. *L'apothéose de Henri IV* serait un chef-d'œuvre, si le peintre y avait mis plus d'unité : elle forme néanmoins le morceau principal de la collection et surpasse tous les autres en richesse. Il y a là, comme têtes, poses, effets de lumière et de couleur, des motifs admirables. Peut-on voir un plus beau groupe que celui des courtisans agenouillés devant Marie de Médicis? La *Réconciliation de la princesse avec Louis XIII* brille surtout par le coloris, et le *Triomphe de la Vérité*, par le soin, par la vigueur de l'exécution.

Dans ce poëme en images, comme dans les travaux qui nous ont précédemment occupé, Rubens a suivi la

doctrine de l'art pour l'art, non-seulement telle que l'a exposée Platon, c'est-à-dire juste, évidente et irréfutable, mais telle que les novateurs français l'ont comprise sous la Restauration et sous Louis-Philippe, c'est-à-dire fausse, exagérée, nuisible. Cette dernière théorie, en effet, ne respecte ni la convenance, ni les nécessités morales. Elle dédaigne les principes de la composition et les sacrifie à des beautés de facture, qui perdent une grande partie de leur attrait par leur manque d'à-propos. Elle laisse la main tyranniser l'intelligence et place le caprice au-dessus des lois mêmes de l'art. Elle n'a d'autre guide que la fantaisie, cheminant dans une espèce de somnambulisme.

Mais si Marie de Médicis avait comblé le peintre d'attentions, elle fut très-lente à lui payer ses honoraires. Le 13 mai 1625, il ne les avait pas encore reçus et il s'en plaint dans une lettre à son ami Peiresc : il sait bien, dit-il, que les dépenses nécessitées par le prochain mariage d'Henriette de France avec le roi d'Angleterre Charles I[er], sont cause de ce retard, mais un aussi grave motif ne le calme pas. « En somme, je suis fatigué de cette cour et si l'on ne met pas à me satisfaire la même promptitude que j'ai montrée pour le service de la Reine, il pourrait arriver que je n'y revinsse pas facilement (ceci soit dit entre nous), quoique je n'aie pas le droit de m'irriter, puisque les empêchements ont été légitimes et fort excusables » Le 26 du mois de décembre, il écrivait encore : « A vous parler franchement, toute cette affaire ne me coûtera pas une seconde lettre. Mais si vous pouviez vous informer avec adresse auprès des personnes qui peuvent être intervenues dans tout ceci, vous me feriez un grand plaisir. Au reste, quand

je compte mes voyages à Paris et le temps que j'y ai demeuré, sans recevoir la moindre récompense extraordinaire, je trouve que cette galerie m'a été fort préjudiciable, si nous ne faisons pas entrer en ligne de compte la générosité du duc de Buckingham en cette occasion [1]. »

Avant que Rubens quittât la France, après avoir placé les tableaux, la Reine-mère lui avait demandé une seconde collection de vingt et une toiles, qui devaient figurer toute l'histoire de Henri IV. Mais comme elle n'avait pas insisté très-vivement et que Rubens n'était pas dévoré de zèle, l'affaire languit et la princesse fut exilée par son fils, avant que l'entreprise eût été commencée d'une manière sérieuse. On trouva seulement plusieurs esquisses dans la succession du peintre.

Ce qui semblera extraordinaire, c'est qu'au moment même où il faisait accord avec Marie de Médicis pour les tableaux du Luxembourg, le grand homme passait un acte avec les jésuites d'Anvers pour trente-neuf peintures. La façade de leur église avait été bâtie d'après un plan de sa main : on le chargea d'orner aussi les voûtes. Trente-quatre sujets lui furent indiqués par les révérends pères; il choisit les autres. Cette tâche immense ne l'effraya point et il l'accomplit, pour ainsi dire, sans fatigue. Mais le 18 juillet de l'année 1718, le monument devint la proie des flammes. Les toitures s'écroulèrent dans l'intérieur de l'édifice et presque toutes les compositions de Rubens furent détruites. Le feu ne respecta que le grand chœur et deux chapelles, qui renfermaient ensemble quatre tableaux : on eut la conso-

[1] Émile Gachet, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*, p. 13 et 30.

lation de les sauver [1]. Le portail resta aussi debout et on peut encore en admirer le style original.

Nous avons vu que Rubens se louait beaucoup de la manière dont le duc de Buckingham l'avait traité ; il fit sa connaissance à Paris, pendant qu'il y séjournait en 1625. L'opulent seigneur fut si charmé de sa conversation qu'il le pria de lui rendre visite en son hôtel, pour se lier plus intimement ensemble : il désirait d'ailleurs être peint par lui. Dans leurs entretiens, le duc ne put lui cacher le déplaisir que lui inspiraient les longues hostilités de l'Espagne et de l'Angleterre. Il pria Rubens de témoigner à l'archiduchesse combien il souhaitait les voir finir. L'artiste lui promit de faire tout ce qui pourrait amener la paix et tint parole. Mais ses efforts n'eurent point de résultat. Buckingham alla bientôt après visiter à son tour le grand homme sur les bords de l'Escaut. L'artiste lui montra son élégante demeure et sa belle collection de tableaux, de vases, de statues, de bas-reliefs. Elle charma, éblouit, tenta l'Anglais. Quand il fut de retour dans la Grande-Bretagne, il dépêcha vers Rubens un nommé Leblond [2], qui était son homme d'affaires. Il devait proposer à l'artiste de lui vendre cette magnifique galerie pour le duc. Le peintre, qui l'avait formée avec bien du temps et de la peine, ne voulait pas s'en défaire : il résistait aux offres les plus brillantes. La tenacité de l'agent vainquit toutefois sa répugnance, et il se décida, pour cent mille florins, à laisser choisir parmi les raretés de son cabinet. Mais il se réserva le droit de faire mouler les statues, bustes et bas-reliefs, dont

[1] Voyez la description de ces peintures dans Michel. L'acte passé avec les jésuites est du 29 mars 1620 : il a été publié par M. Reiffenberg dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles.*

[2] Les uns l'appellent ainsi, les autres le nomment Blondel.

il désirait conserver au moins l'empreinte. Les tableaux enlevés furent remplacés par d'autres, et son panthéon garda presque le même aspect. Il n'y avait entre l'ancien et le nouveau que la différence d'une copie à un modèle.

L'époque la plus tranquille, la plus laborieuse de sa vie, celle où il a le plus travaillé pour sa gloire, était sur le point de finir. Il y avait dix-sept ans qu'il exerçait dans un profond repos son tumultueux génie, quand il eut le malheur de perdre sa femme. Elle l'avait retenu près du foyer domestique et, grâce à leur mutuel amour, avait été pour lui une source d'inspiration. Le grand homme lui a rendu justice dans une lettre, où on remarque ces phrases : « En vérité, j'ai perdu une excellente compagne ; on pouvait, que dis-je, on devait la chérir par raison, car elle n'avait aucun des défauts de son sexe ; point d'humeur chagrine, point de ces faiblesses de femme, mais rien que de la bonté et de la délicatesse ; ses vertus la faisaient chérir de tout le monde pendant sa vie, depuis sa mort elles causent des regrets universels. Une semblable perte me paraît bien sensible, et puisque le seul remède à tous les maux, c'est l'oubli qu'engendre le temps, il faudra sans doute espérer de lui seul mon secours. Mais qu'il me sera difficile de séparer la douleur que me cause sa perte, du souvenir que je dois garder toute ma vie à cette femme chérie et vénérée ! Un voyage me conviendrait peut-être pour me soustraire à tant d'objets qui renouvellent sans cesse mon affliction, *ut illa sola domo mœret vacuâ stratisque relictis incubat*. Les tableaux changeants qui s'offrent aux yeux dans un voyage occupent l'imagination et assoupissent les chagrins du cœur. Du reste, il est vrai *quod mecum peregrinabor et me ipsum circumferam*, mais,

croyez-le, ce serait pour moi une grande consolation que d'avoir le plaisir de vous voir » etc. [1].

Cette lettre fut écrite le 15 juillet 1626. La femme de Rubens était morte depuis peu de temps et rien n'avait pu encore émousser la douleur du grand homme. Un convoi lugubre et splendide porta Isabelle Brandt à l'église Saint-Michel, où il la fit ensevelir dans le tombeau de sa mère. Pour honorer ces deux anges gardiens de sa vie, un tableau qu'il avait peint jadis à Rome [2] fut placé par lui sur leur monument funèbre. Il y ajouta les figures de la Vierge et de son enfant, comme s'il eût voulu les mettre sous leur protection, puis il composa l'épitaphe suivante :

A la Vierge mère.
Ce tableau qu'il a peint lui-même,
est pieusement et affectueusement
consacré au tombeau de son excellente mère,
qui abrite aussi les restes d'Isabelle Brandt,
son épouse,
par P. P. Rubens,
le jour de St-Michel archange,
l'an du Seigneur 1626 [3].

[1] *Lettres inédites de Rubens*, p. 51. — « S'il était nécessaire, dit M. Gachet, de relever les assertions absurdes qui se répandent parfois dans le vulgaire, sans le moindre fondement, ce serait ici le cas de prouver l'imposture de ceux qui ont dit que Rubens n'aimait point sa femme, et qu'il avait même eu des preuves de son infidélité. Car on a fait à ce sujet un roman tout entier, au moyen duquel on a prétendu expliquer le départ subit de Van Dyck. Et puis on a dit que pour se venger de sa femme, Rubens avait peint son portrait dans le fameux tableau de la *Grappe de raisin*, qui représente saint Michel précipitant les damnés. On a voulu voir encore la pauvre Isabelle Brandt dans le *Jugement dernier*, qui est à Dusseldorf. Là un diable la tient dans ses griffes et l'entraîne avec lui aux enfers, tandis qu'Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens, est placée au paradis. Ce sont là des *on dit* que répètent les curieux, et qui deviennent des articles de foi, tout aussi bien que le fameux conte du tableau de Van Dyck pour la collégiale de Courtray. »

[2] Il devait orner l'église Sainte-Croix, mais les dimensions n'ayant pas été bien prises, il ne put servir. Saint Grégoire le Grand, saint Maurice, saint Jean-Baptiste et quelques autres personnages y étaient représentés.

[3] La fête de Saint-Michel tombant le 29 septembre, tous les biographes,

Une nouvelle existence allait commencer pour le peintre : il avait laissé au delà des Alpes tous les souvenirs de sa jeunesse, le sépulcre venait d'engloutir ceux de son âge mûr. Ainsi la mort nous enlève chaque jour une partie de nous-mêmes, tantôt les forces de notre corps, tantôt les illusions de notre esprit, tantôt les affections de notre cœur.

sans exception, placent à cette époque le décès d'Isabelle Brandt. Ils n'ont pas vu que cette date signale le jour où fut consacré le tombeau, non celui où mourut la défunte. Pour ne laisser aucun doute sur ce point, nous donnons le texte de l'inscription tumulaire :

Matri Virgini.
Hanc tabulam a se pictam,
pio affectu ad optimae matris
sepulcrum,
commune cum Isabellâ Brandt,
uxore suâ,
dicat P. P. Rubens,
ipso die Michaëlis Archangeli,
Anno MDCXXVI.

On ne sait pas encore précisément quel jour expira Isabelle Brandt : la lettre citée plus haut prouve seulement que ce fut avant le 15 juillet.

CHAPITRE VII.

Pierre-Paul Rubens.

Voyage de Rubens en Hollande. — Ses missions diplomatiques. — La paix entre l'Angleterre et l'Espagne est conclue par lui. — Charles Ier et Philippe IV lui donnent le titre de chevalier. — Il épouse en secondes noces Hélène Fourment. — Il renonce aux affaires politiques. — Sa mort. — Caractère de ses tableaux comparés à l'esprit de son siècle.

Éprouvant l'impérieux besoin de voyager pour se distraire, Rubens tourna ses regards du côté de la Hollande. Il s'était jadis lié à Rome avec Poelenburg, pendant que celui-ci étudiait dans l'atelier d'Elzheimer. Depuis lors il était revenu voir les plaines fertiles de la Gueldre et en habitait la capitale. Le peintre flamand lui écrivit pour lui annoncer la mort de sa femme et sa prochaine arrivée. Si la douleur lui faisait choisir ce pays plutôt qu'un autre, elle le conseillait admirablement. C'est là que devraient se réfugier tous les cœurs malades, toutes les âmes dégoûtées de la vie ou torturées de secrets cha-

grins. Sous cet air lourd, au milieu de ces horizons sans grandeur, on se pénètre à plaisir du calme de la nature et du sentiment de l'insignifiance humaine. Près des flaques d'eau marécageuse où s'étend une sorte de lèpre végétale, où flotte, comme un emblème de tristesse, le cygne toujours grave et toujours silencieux, on passe en revue ses douleurs d'autrefois, on s'enivre de son propre abandon, de sa mélancolie et de la sourde conscience de ses forces inutiles. Le vent gémit dans les roseaux d'une voix douce et lamentable ; un hêtre violet réfléchit à vos pieds, sur l'eau brune, son obscur feuillage ; de loin en loin s'ouvre au milieu des nues quelque meurtrière, par où le soleil brille comme du fond d'un cachot. Les vapeurs dont l'air est imprégné, le bétail qui broute avec nonchalance une herbe mêlée de joncs, la pâle fumée de la tourbe ondoyant au-dessus des maisonnettes, tout vous invite à la patience, tout endort l'affliction et les regrets.

La première ville où entra Rubens fut Gouda, que les magnifiques vitraux de son église principale ont rendue célèbre. Joachim Sandrart s'y trouvait accidentellement. Ce fut pour lui une grande joie d'apprendre que ce maître fameux venait d'arriver. Il alla aussitôt à sa rencontre, lui témoigna son admiration et le pria de vouloir bien disposer de lui. Rubens accepta ses offres de service et ils convinrent de parcourir ensemble la Hollande. Ils allèrent d'abord voir Jacques Blok de Gouda, qui les reçut dans son atelier. Ce peintre jouissait alors d'une brillante réputation, que les deux artistes ne jugèrent point supérieure à son talent. Pierre-Paul dit qu'il ne connaissait en Belgique et en Hollande personne de plus habile à rendre les effets de l'architecture

et de la perspective [1]. Jacques Blok est maintenant aussi oublié que son marchand de couleurs : pauvre gloire humaine! Rubens lui acheta quelques ouvrages.

Ils se rendirent ensuite à Utrecht, où Poelenburg les festoya de son mieux, les accabla de politesses et fit tous ses efforts pour les divertir. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que le peintre emporté admira, dit-on, les œuvres patientes et méticuleuses du Hollandais. Sa manière en même temps flasque et dure ne lui répugna point. Il voulut posséder plusieurs de ses miniatures, dans lesquelles l'ivoire tient lieu de chair et une végétation factice remplace le paysage. On conçoit que Poelenburg s'estima très-honoré de cette visite ; pour en consacrer le souvenir, il exécuta un tableau où on le voyait causant dans son jardin avec son illustre ami. Rubens dessiné de profil, la tête nue, enveloppé d'un manteau écarlate, se tient devant la femme de son hôte, qui l'écoute assise sur un banc [2].

Un peintre plus distingué habitait la même ville, Gérard Honthorst, dont Sandrart avait été l'élève. Ce dernier conduisit l'Anversois chez son ancien maître. Il était occupé à peindre Diogène, qui, une lanterne en main, cherche un homme sur la grande place d'Athènes, et il avait si bien rendu ce trait de mordante raillerie que l'artiste belge fut frappé d'étonnement. Quoique l'œuvre n'eût pas reçu les derniers coups de pinceau, il en fit sur-le-champ l'acquisition. Il admirait la savante manière dont Gérard Honthorst disposait son clair-obscur, employant avec largeur et finesse la lumière et l'ombre.

Ils rendirent encore visite à Abraham Bloemaert, qui,

[1] Houbraken, t. II, p. 92. — Campo Weyerman, t. II, pages 175 et 176.
[2] Smith, *Catalogue raisonné of the works*, etc., t. II, p. 34.

après de longues aventures et des malheurs de tout genre, s'était fixé dans cette ville. C'était un des doyens du métier, car il n'avait pas moins de soixante-deux ans. Rubens lui témoigna une estime respectueuse et acheta quelques-unes de ses productions. Ayant ainsi vu les différents ateliers d'Utrecht, ils se préparèrent à aller plus loin.

L'auteur de la *Descente de Croix* avait en effet trouvé la compagnie de Sandrart si agréable qu'il l'avait prié de ne pas le laisser continuer seul son voyage. Ils s'acheminèrent donc ensemble vers Amsterdam. Depuis la séparation de la Belgique et de la Hollande, cette reine du Zuyderzee prenait de rapides accroissements et devenait le centre du commerce néerlandais. Les deux voyageurs allèrent d'ateliers en ateliers, comme ils l'avaient fait à Utrecht. Les écoles septentrionales des Pays-Bas étaient dans toute leur verve et toute leur splendeur. Notre artiste admirait franchement leurs poétiques ouvrages, si différents des siens. Il en acheta un bon nombre, puis, au bout de quinze jours, prit la route de la Haye, où Sandrart le quitta. Pierre-Paul revint chez lui continuer ses travaux. On pense que l'infante Isabelle, veuve depuis cinq ans, l'avait chargé d'une mission secrète pour les États de Hollande, mais il n'est pas probable qu'elle eût voulu l'occuper d'affaires politiques dans un pareil moment. Ce premier voyage fut sans doute un simple voyage de consolation.

L'année suivante, la princesse le chargea en effet d'une transaction diplomatique. Le rôle était grave : il s'agissait de conclure un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre. Rubens devait avoir une conférence avec l'ambassadeur de la Grande-Bretagne à la Haye, le sieur

Balthazar Gerbier, mais un passeport était d'abord nécessaire. Le résident le lui fit parvenir et lui assigna pour lieu de rendez-vous la ville de Delft ou celle de Rotterdam. L'artiste choisit la première et s'y trouva le 21 du mois de juillet 1627 [1]. « Brouillée avec l'Angleterre et peu d'accord avec l'Espagne, la France avait un grand intérêt à empêcher le rapprochement de ces deux puissances qui ne pouvaient se réunir que contre elle. Les efforts de Richelieu eurent donc pour objet d'y mettre obstacle, et pour cela, il offrit la paix à l'Espagne [2]. » Un aussi habile joueur prenant les cartes et employant toute sa finesse à tromper ses adversaires, l'infante et l'artiste n'obtinrent pas grand résultat. Le souple cardinal les environnait de feintes si nombreuses, qu'ils ne savaient plus où donner de la tête et qu'il leur en prenait des éblouissements. Une année se passa, au bout de laquelle ils furent aussi avancés que s'ils n'eussent rien fait. Rubens avait continué la négociation par lettres, mais ses lettres ne servaient pas plus que ses discours. Le roi d'Espagne voulut examiner cette correspondance, et il donna l'ordre qu'elle lui fût expédiée [3]. L'archiduchesse lui objecta que personne ne pouvait la comprendre, excepté Rubens lui-même, à cause du style énigmatique et d'une foule de détails qui exigeaient un commentaire. Le 6 juillet, Philippe IV la pria d'envoyer Rubens à Madrid avec tous ses papiers. Le grand homme partit

[1] Il y avait alors plus d'un an que la femme de Rubens était morte. S'il n'avait pas fait deux voyages en Hollande, comment peut-on supposer qu'il eût attendu si longtemps pour chercher à se distraire de sa douleur? La lettre à Poelenburg et celle du 15 juillet 1626 prouvent au contraire qu'il partit presque immédiatement.

[2] Emile Gachet, *Lettres inédites de Rubens*, p. 39.

[3] Lettre du roi d'Espagne à l'Infante, en date du 1er mai 1628.

donc pour l'Espagne au commencement du mois de septembre ou dans les derniers jours du mois d'août 1628. Le roi d'Espagne l'accueillit avec toute la faveur qu'il méritait : il avait une grande estime pour son caractère et une vive admiration pour son talent : aussi l'avait-il anobli dès l'année 1624. On lit dans les lettres patentes qui lui furent alors expédiées : « Sçavoir faisons que nous, les choses susdites considérées, et eu esgard à la grande renommée que le suppliant a mérité et acquis par l'excellence de l'art de peinture et rare expérience en icelle, comme aussy par la science qu'il a des histoires et langues, et autres belles qualitez et parties qu'il possède, et qui le rendent digne de nostre royale faveur, avons accordé et accordons audit Pierre-Paul Rubens, à ses enfants et postérité mâles et femelles ledit titre et degré de noblesse, etc [1]. » L'Infante l'avait par suite créé gentilhomme de sa chambre, titre qu'un roturier ne pouvait obtenir. Le monarque et le peintre étaient donc d'anciennes connaissances, au moins sous certains rapports. Mais leurs dialogues secrets, leurs conférences politiques, les mesures que prit le roi ne furent pas plus utiles que les démarches et les lettres du grand homme. Le cardinal de Richelieu poursuivait ses intrigues : son artificieux génie les tenait en échec et les paralysait. Rubens s'aperçut bientôt qu'il ferait mieux de peindre que de négocier. Il exécuta cinq portraits divers de Philippe IV et autant de la reine, Elisabeth de Bourbon, puis les

[1] Dans cet acte, les armes données à Rubens sont ainsi décrites : « Un escu parti en face, le dessus d'or à un cornet de sable, et deux quintefeuilles aux cantons percées d'or, le dessous d'azur à une fleur de lis d'or, l'heaume ouvert estreillé, les hachements et borlet d'or et d'argent, et pour le cimier, la mesme fleur de lis d'or. » *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par Gachard.

images du duc d'Olivarez et de quelques dames et seigneurs. Il copia ensuite deux tableaux du Titien, qui ornaient la demeure royale, le *Bain de Diane* et l'*Enlèvement de Déjanire* : on voulait donner les modèles au prince de Galles, qui courtisait l'Infante ; mais le mariage n'ayant pas eu lieu, et le duc de Buckingham, avec son étourderie habituelle, ayant oublié d'emporter les ouvrages offerts, l'Espagne resta maîtresse des originaux et des traductions. L'habile chef d'école peignit en outre huit morceaux étendus pour la grande salle du palais ; de ce nombre furent l'*Enlèvement des Sabines* et la *Réconciliation des Sabins et des Romains*, que possède à présent l'Escurial. On cite encore parmi les tableaux qu'il fit alors un *Martyre de saint André* et une *Adoration des Mages*. Les critiques et les voyageurs qui en ont dit quelques mots, ne nous apprennent point si les maîtres espagnols ont influé sur le caractère de ces productions. Mais il est vraisemblable que Rubens fut inaccessible au delà des Pyrénées comme au delà des Alpes.

Pendant son séjour en Espagne, il écrivait à son ami Gevaerts, chargé de veiller sur son fils : *Albertulum meum, ut imaginem meam, non in sacrario vel lazario, sed museo tuo habeas rogo. Amo puerum, et seriò tibi, amicorum principi et musarum antistiti, commendo, ut curam ejus, vivo me vel mortuo, juxtà cum socero et fratre Brantiis suscipias* [1]. — « Je vous prie de placer mon petit Albert, comme mon image, non dans votre oratoire ni dans votre infirmerie, mais dans votre musée. J'aime cet enfant et je vous recommande d'une manière sérieuse, à vous le principal de mes amis, le prêtre des muses, d'en avoir le plus grand

[1] *Lettres inédites de Rubens* p. 223. Celle d'où nous tirons ce passage porte la date du 29 décembre 1628.

soin avec mon beau-père, avec mon beau-frère Brandt, et pendant ma vie et après ma mort. » On voit que Rubens était aussi bon père que bon époux, comme disent les épitaphes : or, il avait peur qu'Albert ne tombât dans la dévotion, crainte qui vient à l'appui de nos jugements et serait singulière chez un *peintre catholique*.

Cependant la négociation traînait toujours et le printemps de l'année 1629 arrivait. Jean, duc de Bragance, qu'une heureuse conspiration plaça plus tard sur le trône de Portugal, entendant sans cesse parler du grand homme qui excitait l'admiration de toute la cour, lui témoigna le désir de le connaître et le pria de le venir voir dans sa maison de chasse de Villa-Viciosa. Rubens n'avait ni timidité, ni fausse honte : il promit de lui rendre visite sans délai. Philippe IV l'ayant autorisé à faire ce voyage, un bon nombre de cavaliers flamands et espagnols voulurent le suivre. Une troupe assez considérable de gentilshommes se mit donc en route avec lui. Quand ils approchèrent du pavillon où se tenait le futur monarque, on lui annonça que le peintre allait arriver, mais ayant derrière lui un grand cortége. Le prince ne s'attendait pas à recevoir une si nombreuse compagnie, et la dépense, l'embarras qu'elle devait lui causer, le remplissant d'inquiétude, il envoya un de ses chambellans à leur rencontre, avec ordre de leur dire que des affaires importantes l'avaient forcé de partir subitement pour Lisbonne, mais qu'il était chargé d'offrir au peintre une bourse de cinquante pistoles ; le duc voulait ainsi l'indemniser de ses frais de voyage.

Grande fut la surprise de toute la caravane : les seigneurs avaient peine à se rendre compte d'une impolitesse et d'une mesquinerie semblables. Un prince mon-

trer tant d'avarice ! Mais le peintre éminent les tira d'affaire : « Messire, dit-il au gentilhomme, assurez, je vous prie, le duc de mon humble respect et du plaisir que j'aurais eu à le voir. Lui ayant obéi avec tant de promptitude, je suis chagriné de ne pouvoir lui offrir personnellement mes hommages. Le but de ma visite n'était pas de recevoir cinquante pistoles, puisque j'en ai apporté mille pour les dépenses que je comptais faire à Villa-Viciosa [1]. »

Philippe IV, voyant que ses intrigues épistolaires avortaient l'une après l'autre, forma le dessein d'envoyer Rubens dans la Grande-Bretagne. Mais avant son départ, il voulut lui donner une marque de satisfaction, et le nomma secrétaire de son conseil privé [2]. Il faisait bien de lui accorder des honneurs, car il était si pauvre qu'il lui remit un billet pour l'archiduchesse, où il la priait de lui payer ses frais de route : il n'avait pu les solder lui-même. Le 27 avril 1629, l'artiste diplomate quitta l'Espagne, et le 12 du mois suivant, il était à Paris [3]. Lorsqu'il eut rendu compte de sa mission et montré les lettres qui l'accréditaient auprès du roi d'Angleterre, Isabelle le laissa prendre seulement trois ou quatre jours

[1] Michel, Campo Weyerman, etc. — Descamps a la sottise de raconter cette anecdote, comme si le fait avait eu lieu pendant le premier voyage de Rubens à Madrid, lorsque, jeune encore et peu célèbre, il y fut envoyé par le duc de Mantoue. Inutile de dire que les plagiaires ont suivi les traces de Descamps.

[2] Les lettres patentes qui lui confèrent ce titre ont été publiées pour la première fois par M. Gachard ; *Particularités et documents inédits sur Rubens.* L'acte n'est pas daté, mais sur les comptes de la chancellerie d'Angleterre, relatifs au séjour de Rubens à Londres, pendant les premiers mois de l'année 1630, on lit : *Piere Paolo Rubens secretary and councilor of state to the king of Spain,* etc. Sa nomination était donc antérieure.

[3] Lettre de Dupuy à Gevaerts, portant cette date ; la première se trouve sur le billet du roi.

de repos dans sa maison d'Anvers : elle lui ordonna ensuite de s'embarquer à Dunkerque.

Rubens se trouva donc bientôt en présence du malheureux Charles Stuart, qui devait un jour périr sous la hache du bourreau. Sa figure portait une sorte d'empreinte fatale ; avant même que les révolutions y eussent projeté leur ombre, elle offrait un caractère de tristesse et de mélancolique résignation. Dans ses yeux pleins d'une opiniâtreté invincible, on lisait comme une arrière-pensée qui le tourmentait de sombres présages. Sa tête, trop grosse pour son corps, avait l'air de ces fruits trop lourds que la moindre tempête sépare de leur branche. Le prince et l'artiste formaient un vivant contraste. Tout, chez l'un, était calme, espoir, bonheur, sérénité ; son regard, sa contenance, le son de sa voix attestaient les favorables dispositions du sort envers lui ; chez le monarque, tout respirait l'infortune, et l'on sentait, pour ainsi dire, en l'approchant, le mauvais génie attaché à ses pas.

Charles Ier accueillit Rubens avec l'affabilité que le grand homme faisait généralement naître dans les cœurs, ceux des jaloux exceptés. Il lui adressa une foule de questions politiques et personnelles, et fut charmé de ses réponses. Pour profiter de son talent, pour se ménager un entretien plus libre qu'une audience officielle, il le pria de vouloir bien exécuter son portrait, lui assignant un jour et une heure. Le peintre fut exact au rendez-vous ; là, en traçant l'image du prince, en laissant courir son pinceau sur la toile, il reprit toute la négociation, développa toutes les circonstances de cet imbroglio diplomatique et exposa les projets du roi d'Espagne. Charles Ier les trouva conformes à ses désirs : il fut alors convenu

qu'il enverrait un ambassadeur à Madrid, pendant que le roi catholique enverrait le sien à Londres, et que l'on stipulerait définitivement les clauses du traité. Le grand trésorier Cottington se rendit en Espagne et don Carlos Coloma vint en Angleterre. Rubens, après une longue suite de marches et de contre-marches, l'emportait sur l'habile tactique de Richelieu. Il fallut bien encore tergiverser quelque temps pour l'honneur des deux plénipotentiaires. Mais, malgré leur adresse, ils parvinrent au but de leur mission et, le 17 décembre 1629, la paix entre les deux couronnes fut signée. Voulant le récompenser de la part qu'il y avait prise, le roi le créa chevalier de l'Eperon d'Or, le 21 février 1630 [1], et lui fit présent de la riche épée dont il s'était servi pour lui conférer ce nouveau titre. On en a plusieurs fois gravé le dessin. Michel affirme que la cérémonie eut lieu en plein parlement, mais une liste manuscrite des chevaliers institués par le monarque prouve que ce fut à Whitehall [2]. Charles Ier défraya d'ailleurs pendant tout le temps de leur séjour Rubens et son beau-frère, Henri Brandt, qui l'avait accompagné [3]. Là ne se borna point sa munificence : avant de le quitter, l'artiste reçut de lui une bague ornée d'un diamant et un magnifique cordon de chapeau [4]. Philippe IV lui envoya pour sa part un bassin

[1] Les lettres patentes sont datées du 15 décembre seulement. Le prince ajouta aux armes de Rubens un canton de gueules au lion passant d'or.

[2] « Feb. 21, 1629-1630. Sir Peter-Paul Rubens, ambassador from the archdutchess at Whitehall. » *Archives royales d'Angleterre.* Il ne faut pas oublier que l'année commençait alors à Pâques.

[3] Les frais furent de 128 l. 11 sh. ou 3,214 francs. Le compte existe encore dans les registres de la chancellerie. *Memoires et documents inédits sur A. Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains,* par Hookham Carpenter, p. 207.

[4] Selon Michel, le roi aurait détaché le cordon de son propre chapeau pour l'offrir à Rubens et ce cordon aurait valu à lui seul trente mille francs;

et une aiguière d'argent, que possède encore un amateur d'Anvers. Comblé d'honneurs et de riches cadeaux, le grand homme retourna enfin chez lui.

Mais il n'y demeura pas longtemps : la paix conclue entre les deux puissances exigeait que l'on prît certaines dispositions en faveur du commerce ; elle allait d'ailleurs redoubler, selon toute apparence, la haine de la Hollande. Isabelle jugea nécessaire d'envoyer de nouveau Rubens à Madrid, afin de s'entendre avec le roi sur ces différents points et de lui donner le détail de ses négociations avec Charles Ier. Philippe IV, le duc d'Olivarez, tous les seigneurs de la cour le fêtèrent et l'accablèrent d'éloges. Le prince et le ministre ne savaient comment lui prouver leur reconnaissance pour avoir terminé une guerre désastreuse, que l'on finissait par croire interminable. Des lettres patentes du 15 juin 1630 nommèrent son fils Albert secrétaire du conseil privé, charge qu'il ne devait exercer toutefois qu'après la mort ou la démission de Pierre-Paul. Un acte du 21 août confirma le titre de chevalier qu'il tenait du roi d'Angleterre [1]. A ces honneurs vinrent se joindre de magnifiques présents, et la mission de Rubens étant désormais achevée, il alla se reposer de ses fatigues dans sa ville natale.

Une foule de travaux l'y appelaient depuis longtemps

mais, avec l'anneau, il ne coûta que 500 livres sterling, ou 12,500 francs. Un compte de la chancellerie le prouve péremptoirement. *Hookham Carpenter*, loco citato.

[1] « A l'avis et favorable intercession de notre très-chère et très-aimée bonne tante, Mme Isabelle Claire Eugénie, le dit Pierre-Paul Rubens fait et créé, faisons et créons chevalier par ces présentes, voulant et entendant qu'il soit tenu et réputé pour tel, et jouisse de toutes les prérogatives attachées à ce titre par toutes nos terres, nommément dans nos Pays-Bas, tout ainsi et en la même forme que s'il eût été fait et créé chevalier de notre propre main, etc. »

et un dessein de la dernière importance pour son avenir le préoccupait. Malgré ses cinquante-trois ans, il était amoureux d'une jeune fille qui en avait à peine seize. Sa gloire et sa bonne mine furent sans doute regardées par elle comme de suffisantes compensations. Elle était d'ailleurs sa nièce par alliance, la sœur de sa première femme, Claire Brandt, ayant épousé Daniel Fourment, homme laborieux qui prospérait dans le commerce [1]; elle eut pour témoins son père et son oncle. Rubens se maria le 6 décembre 1630, à l'église Saint-Jacques [2] : sa nouvelle compagne s'appelait Hélène Fourment [3], et possédait la fraîche carnation du pays. Elle en avait d'ailleurs les habitudes tranquilles : c'était une personne bien élevée, modeste, pieuse et régulière. Elle semble avoir été fidèle au vieux Rubens ; elle lui donna cinq enfants et fut respectée par la calomnie, chose extraordinaire en Belgique. Dernier rayon de soleil éclairant la vie du grand homme, elle mêla son sourire aux pensées de plus en plus graves qui l'assiégeaient.

Pendant trois années, Rubens avait presque toujours vécu hors de chez lui ; après tant de voyages, de confé-

[1] L'épitaphe de Jean Brandt, mort au mois de septembre 1639 et enterré dans l'église de l'abbaye Saint-Michel, constate cette parenté; on y lisait : *Liberis quatuor, turbato naturæ ordine, superstes :* HENRICO *et* JOHANNI, *jurisconsultis, cœlibibus ;* ISABELLÆ *et* CLARÆ, *quarum illa* PETRO PAULO RUBENS, *Equiti, pictorum omnis ævi facile principi ; hæc* DANIELI FORMENTIO, *negotiatori sedulo, nupta fuit.* — Et plus loin : — RUBENII *et* FORMENTII *nepotes, Avo Aviæque benè merentibus posuerunt.* Papebrochius, Annales antwerpienses, t. IV, p. 396 et 397.

[2] Le livre des mariages en fait ainsi mention :

Petrus-Paulus Rubens,
Helena Fourment,

solemnisatum ipso Nicolaï die 1630, cum dispensatione proclamationum et temporis clausi, coram Petro Fourment et Daniele Fourment.

[3] On a défiguré ce nom de toutes les manières, mais telle en est la véritable orthographe, comme le prouvent le livre des mariages de l'église St-Jacques et la signature de la jeune personne.

rences politiques et de démarches, la tranquillité dut lui paraître délicieuse ; une jeune femme égayait sa splendide maison, et la verve de ses beaux jours ne l'avait pas abandonné. Tous ses élèves étaient devenus des artistes fameux : Antoine van Dyck, Jordaens, Snyders, Teniers, Gérard Seghers, Pierre Soutman, Juste van Egmont, Erasme Quellyn, Jean van Hoeck fixaient l'attention de l'Europe entière. Ceux qui n'avaient pas été au loin chercher fortune, l'aidaient dans ses travaux. Il eut besoin de leur secours filial pour une entreprise considérable, dont l'avait chargé le roi d'Angleterre. C'était une suite de peintures qui devaient orner la salle des banquets à Whitehall, neuf tableaux et un plafond. Le sujet choisi par le prince était l'histoire allégorique de Jacques Ier. Rubens suivit encore cette fois la triste méthode qui fatigue le spectateur dans la galerie du Luxembourg. Des emblèmes sans charme remplacèrent la poésie de la vérité : les dieux et les déesses de l'Olympe se substituèrent aux personnages réels, qui eussent éveillé un bien autre intérêt. Voici, par exemple, comment il a disposé le second morceau. Le fils de Marie Stuart est assis sur le trône, vêtu de ses habits d'apparat. Bellone agite à sa gauche les dards brûlants de la foudre ; devant lui se traîne la Discorde, tenant en main sa torche incendiaire. Le roi se détourne avec horreur pour ne point voir ces deux furies, causes de tant de maux, et porte affectueusement ses regards sur deux femmes qui s'embrassent, images de la Paix et de l'Abondance. A côté d'elles se tient Mercure, paralysant la Guerre, l'Envie et le Mal, en les touchant de son léthargique caducée. Deux génies, qui planent dans les airs, apportent au souverain une couronne triomphale. Ces acteurs chimériques, froids

comme les brouillards de la nuit, ne captivent guère l'intelligence, et, pour parler sans détour, on aimerait mieux autre chose.

Rubens, pendant qu'il séjournait à Londres, ne fit que tracer les esquisses des divers tableaux : il commença les peintures après son retour, et l'on croit que Jordaens y mit la main. Là, comme dans presque toutes les compositions de Pierre-Paul, domine cette exubérance de formes qui dépasse les limites de la nature. L'arbitraire des proportions égale les caprices de l'invention. En considérant ces audacieuses hyperboles, on se demande si l'auteur n'a pas été le plus fantastique des peintres. Elles lui ont fait adresser, en Allemagne, un reproche ingénieux; on a émis l'opinion qu'il avait dédaigné les difficultés morales de son art, plutôt qu'il n'avait su les vaincre. Ses goûts personnels ont été le moule dans lequel il a fondu toutes les données; son individualité s'offre partout, au lieu des caractères spéciaux que réclame le sujet [1]. Cette méthode paraît plus prompte et plus facile que la méthode contraire; le génie a cependant l'habitude de prendre ainsi l'univers entier pour miroir.

Rubens ne se hâta point de mettre en œuvre sa conception emblématique : elle l'occupa six ans d'une manière intermittente, comme le démontrent les pièces publiées par Carpenter [2], et lui fut payée 3,000 livres sterling ou 75,000 francs, ce qui, d'après son mode d'estimation, donne lieu de supposer qu'elle lui coûta un an de travail [3].

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei, Von Rubens abreise nach Italien bis auf Rembrandt's tod*, p. 3.

[2] Pages 210 et suivantes.

[3] Rubens peignit encore pour Charles Ier un tableau symbolique représentant la Paix et la Guerre, *Peace and War;* un saint Georges, qui était

Les nombreuses demandes dont il était accablé, la présence d'une jeune femme et une nouvelle mission de la Régente des Pays-Bas expliquent en partie cette lenteur si opposée à ses habitudes. Il s'agissait de conclure un traité de paix entre la Belgique et la Hollande. On a fait grand bruit des relations du peintre avec les monarques et de nobles personnages; on a beaucoup parlé de ses ambassades, de ses honneurs, de ses titres; le *chevalier* Rubens semblait plus important, plus digne de l'histoire que le simple artiste, descendant d'une famille roturière et d'un épicier parvenu. Mais on ignore combien de fois sa patience fut mise à l'épreuve, combien d'outrages lui valurent ses brillantes fréquentations. L'orgueil de caste uni à la sottise ne respecte que lui-même. Une circonstance de ses nouvelles négociations fera entrevoir les injures demeurées secrètes. Le 7 décembre 1632, l'archiduchesse avait envoyé des ambassadeurs à la Haye; le principal était Philippe d'Aremberg, duc d'Arschot, chevalier de la Toison d'Or. Des obstacles étant survenus, la princesse fit partir Rubens pour la Hollande, avec l'autorisation du roi d'Espagne. Le duc d'Arschot fut mécontent de cette préférence donnée au peintre : il exigea qu'il fût rappelé. Isabelle céda, et il s'ensuivit une correspondance entre l'artiste et le premier plénipotentiaire. Celui-ci ayant demandé à Rubens les papiers dont on l'avait pourvu, le grand homme lui répondit :

Monseigneur,

« Je suis bien marri d'entendre le ressentiment que

le portrait du roi, tandis que Cléodelinde sauvée par lui était l'image de la reine; les modèles d'une aiguière et d'un bassin, où l'on voyait le jugement de Pâris et l'histoire de Galathée.

vostre excellence a monstré sur la demande de mon passeport, car je marche de bon pied, et vous supplie de croire que je rendrai toujours bon compte de mes actions. Aussi, je proteste devant Dieu, que je n'ay eu jamais aultre charge de mes supérieurs, que de servir vostre excellence par toutes les voyes, en l'entremise de cette affaire, si nécessaire au service du roy *et pour la conservation de la patrie,* que j'estimerais indigne de vie celui qui pour ses intérêts particuliers y apporterait le moindre retardement. Je ne vois pas pourtant quel inconvénient en fust résulté, si j'eusse porté à la Haye et mis entre les mains de vostre excellence mes papiers, sans aucun aultre employ ou qualité que de vous rendre très-humble service, ne désirant aultre chose en ce monde tant, que des occasions pour monstrer par effet que je suis de tout mon cœur, etc. »

Rubens avait cinquante-six ans et était dans tout l'éclat de sa gloire, quand il écrivait cette lettre timide, peu en harmonie avec la fierté de son pinceau. Son talent supérieur, les nombreux chefs-d'œuvre qu'il avait exécutés, son âge et son caractère lui donnaient droit au respect. Voici néanmoins comment le traita le duc d'Arschot :

Monsieur Rubens,

« J'ay veu par vostre billet le marryssement que vous avez de ce que j'aurais monstré du ressentiment sur la demande de votre passeport, et que vous marchez de bon pied, et me priez de croire que vous rendrez toujours bon compte de vos actions. J'eusse bien pu obmettre de vous faire l'honneur de vous respondre, pour avoir si notablement manqué à vostre devoir de venir me trouver en personne, sans faire le confident à m'es-

crire ce billet, qui est bon pour personnes égales, puisque j'ay esté depuis unze heures jusques à douze heures et demie à la taverne, et y suis retourné le soir à cinq heures et demie, et vous avez eu assez de loisir pour me parler. Néantmoins je vous diray que toute l'assemblée qui a esté à Bruxelles a trouvé très estrange, qu'après avoir supplié son altesse et requis le marquis d'Ayetone de vous mander, pour nous communiquer vos papiers, lesquels vous m'escrivez avoir, ce qu'ils nous promirent, au lieu de ce, vous ayez demandé un passeport; m'important fort peu de quel pied vous marchez et quel compte vous pouvez rendre de vos actions. Tout ce que je vous puis dire, c'est que je seray bien aise que vous appreniez dorénavant comme doivent escrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre. »

Si l'on avait dit à l'impertinent ambassadeur que lui et trente créatures de son espèce ne valaient pas même un des élèves de Rubens, il eût trouvé l'assertion révoltante et digne de tous les châtiments connus et inconnus. C'est cependant ainsi que juge l'humanité, prise en masse; elle donnerait trois ou quatre cents ducs pour un seul Rubens : elle ne tient pas aux grands personnages et tient beaucoup aux génies créateurs.

Il ne faut pas croire du reste que ces manières insolentes fussent alors particulières à la noblesse des Pays-Bas : la noblesse française, malgré sa réputation d'aménité, allait plus loin encore. On sait que le poëte Sarrazin mourut d'un coup de pincettes que le prince de Conti lui donna sur la tempe : il lui avait conseillé de renoncer à un bénéfice qui rapportait quarante mille écus de rente, pour épouser une nièce du cardinal Mazarin, qui en possédait seulement vingt-cinq mille. Quand le brutal

seigneur se trouvait sans argent, il en faisait un crime au pauvre rimeur qu'il finit par tuer [1]. Un autre poëte, le distrait et bizarre Santeuil, ne fut pas plus heureux chez le prince de Condé : cet aimable protecteur des lettres vida sa tabatière dans le verre de son protégé, pendant qu'il causait : le naïf auteur ne remarqua point cette espièglerie et s'empoisonna. Le duc de la Feuillade, qui dénigrait partout l'*École des femmes*, ayant été raillé par Molière, lorsqu'il donna au théâtre la *Critique* de cette pièce, cherchait une occasion de vengeance. L'illustre comique traversa quelques jours après un appartement où le hasard avait amené le prince; celui-ci l'aborde, comme voulant échanger avec lui des politesses banales ; Molière s'incline, il le saisit par la tête, lui frotte le visage contre les boutons de son habit et le met tout en sang [2]. Voilà quelle était l'urbanité si fameuse de l'aristocratie ! Dois-je rappeler les coups de bâton que le chevalier de Rohan fit appliquer à Voltaire ?

Quoique Rubens en eût été quitte pour de grossières injures, il pensa qu'une épreuve de ce genre était suffisante. Il avait d'ailleurs besoin de repos, et les vives douleurs, dont il souffrait par moments, ne lui laissaient point oublier que nul n'est affranchi des misères communes. On voit à Bruxelles un portrait du grand homme peint par Van Dyck, sans doute vers cette époque [3]. Il est plein de tristesse. L'habile coloriste a la tête nue et sa chevelure éclaircie fait d'autant plus remarquer l'absence de son élégant chapeau. Ses yeux ont perdu leur vivacité, leur ferme regard : un cercle obscur

[1] Mémoires de Segrais, p. 51.
[2] Vie de Molière écrite en 1724.
[3] Chez le chevalier Van Eersel, qui a épousé une descendante de Rubens.

les entoure. Sur son front sillonné de rides, on aperçoit la trace de pensées chagrines : l'âge est venu et les soucis l'ont accompagné. Point d'existence brillante qui ne voile quelque douleur et ne nous environne à son déclin d'une sombre atmosphère, comme le jour près de finir. Rubens vieillissant et morose inspire de mélancoliques réflexions.

Une autre cause que la fatuité d'un noble personnage éloigna Rubens de la politique : le 1er décembre 1633, l'archiduchesse Isabelle mourut et un gouverneur intérimaire, le marquis d'Aytona vint prendre sa place. Ayant perdu sa protectrice, le peintre ambassadeur ne devait plus désirer que la solitude et la paix, une solitude féconde et une paix laborieuse.

Il rentra donc dans sa ville natale, pour ne plus la quitter. Il dessinait et peignait comme autrefois : nulle tiédeur, nul engourdissement. Pareil à ces vieux saules, qui, ayant perdu tout leur bois et ne gardant qu'un reste d'écorce, poussent encore des jets magnifiques, il était plein de sève à un âge où les talents faiblissent et se décomposent. La goutte, par malheur, venait de plus en plus fréquemment suspendre ses travaux. Aussi craignait-il les grands ouvrages et n'entreprenait-il guère que des tableaux de chevalet. Ses petites toiles, si brillantes, si gaies ou si fines, datent presque toutes de cette époque. Il fit alors beaucoup de paysages : quand la vigueur de l'homme diminue, il semble redouter les agitations de la vie sociale et se tourne, avec un plaisir triste et doux, vers cette immense nature, au sein de laquelle il doit bientôt s'abîmer.

Dans les premiers mois de l'année 1635, il prit part, comme artiste, à une solennité publique. Ferdinand,

frère de Philippe IV, chargé du gouvernement des Pays-Bas, allait faire son entrée à Anvers. On voulut célébrer pompeusement sa venue et on pria Rubens de dessiner les arcs de triomphe sous lesquels il devait passer. Il ne fallait pas moins de onze compositions. Le peintre y laissa en pleine liberté sa manie allégorique, et Michel est assez ingénu pour décrire l'un après l'autre tous les emblèmes. Nous nous garderons de l'imiter. Non pas que le talent de Rubens l'eût abandonné dans cette occasion solennelle : quelques-unes de ses allégories sont magnifiques, notamment celle de la Guerre qui sort du temple de Janus. Mais comme ces rapides esquisses ont été gravées par Van Thulden, nous aimons mieux y renvoyer le lecteur [1].

Le prince arriva enfin : il eut le plaisir d'admirer les fastidieux symboles et alla entendre le *Te Deum* à l'église Notre-Dame. Au milieu de la cavalcade et pendant les fêtes qui suivirent, les personnages les plus importants lui furent présentés : Rubens seul ne se montrait pas. Ferdinand surpris en demanda le motif : on lui dit que le peintre était malade de la goutte et retenu au lit. Cette fâcheuse nouvelle lui inspira le dessein de le visiter : il le connaissait depuis longtemps, car il l'avait vu en Espagne et à la cour de Bruxelles. La douleur n'ayant pas affaibli la mémoire de Rubens, ni énervé son esprit, le gouverneur fut enchanté de sa conversation : il ne le

[1] Voici le titre de l'ouvrage : Pompa introïtus honori Ferdinandi Austriaci Hispan. Infanti etc XV kal. maii anno MDCXXXV. Arcus, pegmata iconesque a Pet. Paulo Rubenio inventas et delineatas, inscriptionibus ornabat et commentariis illustrabat Casperius Gevartus. Iconum tabulas ex Archetypis Rubenianis delineavit et sculpsit Theod. a Thulden, Antwerpiæ, apud Joannem Meursium. — Certains exemplaires sont datés de 1641, les autres de 1642.

quitta point sans peine et, avant de partir, examina sa galerie de tableaux, ses statues, bustes, médailles et pierres gravées [1].

Au mois de décembre 1635, il expédia en Angleterre l'histoire allégorique de Jacques Ier, qu'il venait de finir. Commencée à la prière du roi Charles, il fallait bien la terminer. Mais la lenteur du grand homme montre à quel point ces vastes productions le fatiguaient et lui étaient alors antipathiques.

Son dernier morceau fut un de ses chefs-d'œuvre. En 1636, George Geldorp, peintre des Pays-Bas fixé à Londres, lui écrivit pour lui demander un tableau d'autel. Rubens le pria de lui donner quelques explications : il s'étonnait de ce qu'une pareille commande lui fût adressée d'un royaume protestant. Geldorp ayant répondu que l'ouvrage était destiné au fameux Jabach, amateur de Cologne, le grand peintre lui écrivit :

Anvers, le 25 juillet 1637.

Monsieur,

« J'ai entre les mains votre honorée lettre du dernier juillet, qui dissipe tous mes doutes, car je ne pouvais m'imaginer à quelle occasion on avait besoin à Londres d'un tableau d'autel. Pour ce qui est du temps, il me faudrait un an et demi, afin de pouvoir servir votre ami sans gène ni incommodité. Pour ce qui est du sujet, il

[1] « Cette visite peu commune ne fut pas la première de ce genre que reçut le chevalier Rubens, nous dit Michel, puisque au mois de juin de l'année 1625, l'archiduchesse Isabelle l'honora de sa présence à Anvers, à son retour de Breda, accompagnée de son premier ministre et généralissime, le marquis de Spinola, et du prince Sigismond de Pologne. — Marie de Médicis, exilée de France et passant par Anvers en 1631, ne put se dispenser de l'aller voir dans son atelier, pour s'entretenir encore avec lui et examiner son panthéon. » *Histoire de Rubens*, pages 247 et 248.

conviendrait de le choisir d'après la grandeur du tableau ; car il y a des sujets qui se traitent mieux dans un grand espace et d'autres qui demandent une proportion moyenne ou plus petite. Si pourtant je pouvais choisir ou désirer un sujet à mon goût, relativement à saint Pierre, je prendrais son crucifiement, où on lui mit les pieds en haut. Il me semble que cela donnerait moyen de faire quelque chose d'extraordinaire. Du reste, j'en laisse le choix à celui qui doit le payer et jusqu'à ce que nous ayons vu quelle sera la dimension du tableau. J'ai une grande affection pour la ville de Cologne, où j'ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans, et bien des fois, depuis tant d'années, j'ai eu le désir de la revoir. Cependant je crains que les difficultés de notre temps et mes occupations ne m'empêchent de contenter ce désir et beaucoup d'autres. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces, etc. [1]. »

On voit par cette lettre que Rubens ne se hâtait point de répondre à celles qu'il recevait, puisqu'il laissa écouler une année entière avant de l'écrire. Geldorp eut le temps d'exercer sa patience. Au mois de mars 1638, il pria un de ses amis, le sieur Lemens, de s'informer et de lui dire où en était la peinture. Rubens satisfit lui-même sa curiosité, le 2 avril.

Monsieur,

« Ayant appris de M. Lemens, qu'il vous serait agréable de savoir à quel point en est l'ouvrage que j'ai entrepris, par votre ordre, pour un de vos amis de Cologne, je m'empresse de vous faire savoir qu'il est déjà

[1] Émile Gachet, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*, pages 275 et 276.

avancé, et j'ai même l'espoir que ce sera un des meilleurs travaux sortis de ma main. Vous pouvez en écrire hardiment à votre ami. Cependant, je n'aimerais pas qu'on me pressât pour le terminer : je prie même qu'on laisse cela à ma disposition et à ma commodité, pour que je puisse l'achever à mon aise, tant je trouve dans le sujet de ce tableau plus de charme que dans tous ceux dont je m'occupe, bien que je sois accablé d'ouvrage. Je n'ai pas écrit à votre ami de Cologne, parce que je n'ai dans cette ville aucune connaissance, et il me semble qu'il vaut mieux le faire par votre entremise. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces, etc. [1].»

Rubens tarda si bien, prit si bien son temps, que la mort trouva la peinture chez lui, terminée mais non livrée. Elle fut acquise pour le sieur Jabach, à la vente qui eut lieu dans le logis du grand homme, après son décès. L'artiste expéditif s'était enfin laissé devancer. Le tableau fut offert en don à l'église Saint-Pierre, où on le voit encore. Il est plein de jeunesse, de verve et de fermeté : aucun indice ne trahit sur cette page les défaillances habituelles de la vieillesse. A gauche du saint, un bourreau agenouillé s'occupe à fixer la croix dans le sol : un deuxième, placé à droite, supporte la main gauche du martyr : trois autres lient ses pieds et les clouent. L'attitude insolite du patient, les veines gonflées de sa poitrine et de sa tête, les étranges effets de la lumière qui tombe sur sa figure renversée, les passions qui l'agitent, les efforts des tourmenteurs et leurs postures sont rendus avec une puissance, un bonheur étonnants. Jamais Rubens ne s'était montré plus digne de sa gloire. Comme

[1] *Lettres inédites*, etc., pages 279 et 280.

le motif lui plaisait, il a en outre terminé ce tableau avec un grand soin : les contours sont très-nets et l'on admire la finesse de la couleur.

Pendant qu'il exécutait ses derniers ouvrages, des attaques de goutte réitérées lui donnaient le pressentiment qu'il ne tarderait pas à mourir. On le trouve exprimé dans la lettre suivante, par laquelle il remerciait le fameux statuaire François Duquesnoy de certains présents qu'il lui avait expédiés de Rome :

Cher ami,

« Je ne puis vous exprimer les obligations que je vous ai pour les modèles que vous m'avez envoyés, ainsi que pour les plâtres de ces deux enfants admirables, dont vous avez orné l'épitaphe de M. Van Huffel, dans l'église de l'Anima. Ce n'est point l'art, c'est la nature même que l'on remarque dans ce marbre ainsi attendri et plein de vie. Que dirai-je des applaudissements universels et bien mérités que vous attire la statue de saint André, que l'on vient de découvrir? Votre gloire et votre célébrité, mon cher ami, rejaillissent sur notre nation entière. Si mon âge et une goutte funeste qui me dévore, ne me retenaient ici, je partirais à l'instant et irais admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'admiration. Mais, puisque je ne me puis procurer cette satisfaction, j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous : et je ne doute pas que notre chère patrie ne se glorifie un jour des ouvrages dont vous l'aurez ornée. Plût au ciel que cela arrive avant que la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, me prive du plaisir inexprimable de contempler les merveilles

qu'exécute cette main habile, que je baise du plus profond de mon cœur [1] !

» Votre très-affectionné et très-obligé serviteur,

» PIETRO PAUOLO RUBENS.

» D'Anvers, le 17 avril 1640. »

Rubens ne se trompait pas en déclarant sa mort prochaine. Le 30 du mois suivant un accès de goutte remontée mit fin à son existence. Il était âgé de 62 ans et 11 mois. On l'enterra en grande pompe dans l'église Saint-Jacques, sa paroisse. Devant le cercueil marchaient le clergé de cette dernière et le chapitre de la cathédrale; puis venaient les ordres mendiants, avec leur costume grave et pittoresque. A droite et à gauche s'avançaient soixante orphelins, tenant tous un flambeau allumé. Derrière le corps on voyait la famille du grand homme, la magistrature, l'académie des peintres, une partie de la noblesse, des commerçants et de riches bourgeois. La population entière formait la haie sur leur passage.

Dans l'église, le chœur était tendu de velours noir depuis le haut des voûtes jusqu'au sol, et on avait paré l'autel de la même manière. Un cénotaphe occupait le milieu de l'enceinte réservée. Les musiciens de Notre-Dame jouèrent pendant toute la messe, accompagnant les psaumes funèbres et le *Dies iræ*. On déposa ensuite la bière dans le caveau des Fourment. Le catafalque resta six semaines debout et six cierges brûlèrent continuelle-

[1] Cette lettre a été publiée par Michel, p. 257, et par Smit, p. 456. L'original, écrit en français, appartenait en 1761 au prince de Gallitzin, ambassadeur de Russie auprès des états généraux de Hollande : le comte de Cobentzell la lui avait donnée.

ment alentour [1]. En reconnaissance des honneurs que l'on s'était empressé de rendre au peintre illustre, sa veuve fit remettre plusieurs sommes aux magistrats, aux deux chapitres, aux ordres mendiants et à l'académie des peintres.

Ayant sollicité la permission de bâtir une chapelle derrière le chœur de l'église Saint-Jacques, l'évêque et la régence l'y autorisèrent le 14 mars 1642, et elle fit construire la tombe où repose maintenant la dépouille du célèbre artiste. Sa pierre sépulcrale est placée devant un autel que décore un de ses tableaux. Il représente la Vierge assise avec l'enfant Jésus, sous un berceau de feuillages. Devant eux saint Bonaventure s'agenouille et adore le Fils de l'homme. Au second plan, paraissent trois femmes, ayant près d'elles saint George, qui, revêtu d'une brillante armure, porte une bannière à la main et foule sous ses pieds le dragon vaincu. Derrière la Vierge, on aperçoit saint Jérôme dans la même attitude que saint Bonaventure : il tient un livre ouvert. Quatre anges planent au-dessus du groupe principal, offrant aux divins personnages une couronne de fleurs et des branches de palmier. La tradition affirme, non sans vraisemblance, que ce morceau représente toute la famille de l'artiste :

[1] Dans l'obituaire de l'église St-Jacques on lit la note suivante, que nous traduisons du flamand :

« Item, le 2, a été célébré le service de messire Pierre-Paul Rubens, enterré dans le caveau du sieur Fourment et mort trois jours auparavant. Les messieurs ont contribué tous ensemble aux frais de transport et la quête a produit 9 gros 10 sous. Le convoi a eu lieu le 2 juin, avec soixante flambeaux ornés de croix de satin rouge et la musique de Notre-Dame. Nous avons chanté le *Miserere* avant la messe, puis le *Dies iræ* et d'autres psaumes. Il a été exposé six semaines avec six cierges. Les frais de l'église, fixés d'abord à six livres, se sont montés à 69 gros 3 sous, qui ont été payés. »

Quelques passages de cette note sont mal écrits et très-obscurs ; nous les avons traduits de notre mieux.

saint Georges a les traits de Rubens, Marthe et Madeleine nous offrent ceux d'Isabelle Brandt et d'Hélène Fourment : une autre sainte serait l'effigie d'une prétendue maîtresse, Mlle Lunden ; saint Jérôme nous met devant les yeux l'image du père de l'artiste et un ange celle d'un de ses fils. Le peintre n'a guère exécuté d'œuvre plus moelleuse et plus charmante : le coloris joint une vivacité peu ordinaire à une finesse incomparable. C'est avec un goût digne d'éloges que l'on a choisi cette toile pour figurer sur la tombe de l'artiste. Placée dans la chapelle funèbre, comme une preuve exquise de son génie, elle éveille l'admiration et augmente l'attendrissement du spectateur.

Gevaerts, l'ami intime de Rubens, avait composé son épitaphe ; mais on négligea d'en parer la pierre sépulcrale pendant plus d'un siècle. Ce fut dans l'année 1755 seulement que Jean-Baptiste van Parys, chanoine de l'église Saint-Jacques et petit-neveu de l'homme illustre par sa grand'mère, eut la piété de l'y faire inscrire [1]. Nous la traduisons :

Ici repose
Pierre-Paul Rubens, chevalier,
et seigneur de Steen,
fils de Jean Rubens, sénateur de cette ville.
Doué de talents merveilleux, très-docte
et versé dans l'histoire ancienne,
connaissant tous les arts libéraux
et les secrets de la politesse,
il mérita principalement d'être déclaré
l'Apelle de son siècle et de tous les âges.
Il se concilia les bonnes grâces des monarques et des hommes
supérieurs. Philippe IV, roi d'Espagne et des Indes,
le nomma secrétaire de son conseil privé,
et l'envoya dans la Grande-Bretagne, en 1629,
auprès du roi Charles Ier.

[1] Michel, p. 269 et 270. — Smit donne à la p. 364 de son livre le tableau généalogique de la famille Rubens.

Il eut le bonheur et la gloire de poser les bases
d'une paix bientôt conclue entre les deux souverains.
Il mourut l'an du salut 1640,
le 30 mai, âgé de 64 ans [1].

Lorsque Rubens cessa de vivre, sa femme était enceinte de trois semaines seulement : elle accoucha le 3 février 1641 de Constance-Albertine, qui devint plus tard religieuse au monastère de la Cambre, près de Bruxelles. La veuve qui mettait au monde cette fille posthume, n'était elle-même âgée que de 26 ans. Elle se trouvait trop jeune pour rester fidèle à la mémoire du grand homme, et elle épousa Jean-Baptiste Broeckhoven, chevalier de Saint-Jacques, baron de Bergeyck, envoyé extraordinaire en Angleterre, qui fut créé comte par Charles II et joua dans la diplomatie de l'époque un rôle assez brillant. Hélène oublia Rubens près de lui.

Trois jours avant sa mort, le 27 mai, l'illustre dessinateur avait fait son testament, que le notaire Toussaint Gayot rédigea devant témoins. Il y ordonne de saisir une occasion favorable pour vendre publiquement, ou de la main à la main, ses tableaux, statues, médailles et autres

[1] Rubens n'avait, le jour de sa mort, que 62 ans et 11 mois, comme nous l'avons dit : il est bizarre que Gevaerts se soit trompé sur l'âge du défunt en écrivant son épitaphe, dont voici le texte : « Petrus-Paulus Rubenius, eques, Joannis, hujus urbis senatoris filius, Steenii toparcha, hic situs est, qui inter cæteras, quibus ad miraculum excelluit, doctrinæ, historiæ priscæ, omniumque bonarum artium et elegantiarum dotes, non sui tantum sæculi, sed et omnis ævi, Apelles dici meruit, atque ad Regum, principumque virorum amicitias gradum sibi fecit. A Philippo quarto, Hispaniarum Indiarumque rege, inter sanctioris consilii scribas adscitus et ad Carolum I, Magnæ Britanniæ regem, anno 1629 delegatus, pacis inter eosdem Principes mox initæ fundamenta feliciter posuit. Obiit anno salutis 1640, 30 maii, ætatis 64.

Hoc monumentum a clarissimo Gevartio olim Petro Paulo Rubenio consecratum, a posteris huc usque neglectum, Rubenianâ stirpe masculinâ jam inde extinctâ hoc anno M.DCC.LV. poni curavit R. D. Joannes Bapt'. Jacobus de Parys, hujus insignis Ecclesiæ Canonicus, ex matre et aviâ Rubeniâ nepos. R. I. P. »

curiosités : François Sneyers, Jean Wildens et Jacques Moeremans donneront leur avis à cet égard. Mais on aura soin de réserver les portraits du testateur et de ses femmes, puis de les remettre aux enfants de l'une et de l'autre. Hélène Fourment aura en outre, sans rien payer, la toile connue sous le nom de *la Petite Pelisse*. Les dessins faits ou recueillis par le testateur devront être conservés pour celui de ses fils qui voudrait cultiver la peinture, ou, si cette clause ne se trouve point remplie, pour celle de ses filles qui épouserait un peintre célèbre : on attendra ainsi jusqu'à ce que le plus jeune de ses enfants ait accompli sa dix-huitième année. Dans le cas où nul d'entre eux n'aurait le droit de réclamer cette succession particulière, on pourra la vendre comme les autres biens et en distribuer le prix de la même façon [1].

L'héritage du peintre était considérable. On trouva dans son cabinet six chaînes d'or, auxquelles étaient appendues autant de médailles, présents de divers monarques : le cordon de chapeau garni de diamants, qu'il tenait du roi d'Angleterre, plusieurs bagues de grande valeur et d'autres bijoux précieux, qui tous lui avaient été offerts par des souverains et des souveraines. Mais ces dons avaient bien moins d'importance que sa galerie de tableaux : elle se composait de 319 peintures, parmi lesquelles il y en avait 93 de sa main. Ce serait de nos jours une collection royale. On y admirait dix toiles de Titien, six Paul Véronèse, six Tintoret, douze morceaux de Breughel le vieux, dix d'Antoine van Dyck, neuf de Saftleven et dix-sept d'Adrien Brauwer. Elle contenait aussi, chose remarquable! vingts portraits du Titien

[1] Smit, p. 459, donne le texte flamand de cet acte.

copiés par Rubens. Ces œuvres merveilleuses, où l'idéal lutte puissamment contre le réel, l'avaient beaucoup frappé ; pour les étudier de plus près, il en fit de savantes reproductions. Je passe sous silence les bustes, les statues, les ivoires, les médailles, les coupes d'agathe et les autres raretés.

Plusieurs toiles n'avaient pas été mises sur le catalogue. La veuve se proposait même de ne point les laisser voir « par modestie et scrupule, nous dit Michel dans son style barbare, pour les grandes nudités des figures dont elles étaient composées, craignant de scandaliser les yeux et les cœurs chastes, par des objets piquant la sensualité, et égaux à la plus belle nature, qui par des contemplations indécentes auraient pu blesser la pureté de l'âme. Même elle cacha ces pièces dans une place retirée de sa maison et se laissa tenter du projet de les sacrifier au feu ; les deux plus éclatantes de ces pièces étaient un bain de Diane, dont les figures étaient plus que demi-nature, l'autre de hauteur humaine représentait les trois Grâces. » C'est ainsi que l'on écrivait le français en Belgique, à la fin du siècle dernier.

Mais la chaste veuve se laissa tenter par le cardinal de Richelieu ; elle lui céda pour trois mille écus la *Diane au bain ;* l'acquéreur trouva la peinture si belle qu'il fit offrir à la vertueuse douairière une montre d'or garnie de diamants. *Les trois Grâces* passèrent dans la collection de Charles I[er].

La vente de tous ces objets réunis donna une somme de 280,000 florins, argent de Brabant, ou 507,948 liv.

Le fils aîné de Rubens, cet Albert dont nous avons déjà parlé, qu'il recommandait si affectueusement à Gevaerts, hérita du goût de son père pour l'étude, mais

non de son génie pittoresque. Nommé sécrétaire du Conseil privé par l'archiduc Léopold, il borna là son ambition : il aimait avant tout le calme, les livres et l'entretien des savants. L'archéologie semble avoir été son occupation favorite. Aussi écrivit-il un mémoire sur le célèbre camée figurant l'apothéose de Tibère, reçu dans l'Olympe par Auguste : Pierre-Paul avait fait exécuter des planches pour cet ouvrage, car on en trouva six chez lui après sa mort, représentant vingt et une pierres sculptées, parmi lesquelles on remarquait celle que nous venons de décrire. Albert rédigea encore un traité sur les costumes des anciens et sur le laticlave. Ses cousins-germains paternels, Philippe Rubens le fils et Gaspard Gevaerts publièrent ces deux morceaux, imprimés en 1665 dans l'établissement du fameux Plantin. Albert expira de douleur, à la suite d'un cruel accident. Son fils, qui donnait les plus belles espérances et qu'il aimait beaucoup, ayant été mordu par une petite chienne enragée, mourut à la fleur de l'âge. Le malheureux père fut incapable de supporter cette catastrophe. On l'enterra bientôt près du grand Rubens, dans l'église Saint-Jacques, et l'on grava sur sa pierre sépulcrale :

Ci-git Albert Rubens, fils de Pierre-Paul, qui siégeait dans le conseil privé du roi catholique; personne ne connaissait mieux que lui toute la littérature des belles époques, l'histoire grecque et romaine, les antiquités. Il mourut au milieu de sa carrière, l'an du salut MDCLVII, aux calendes d'octobre, âgé de XLIII ans.

Ce double décès accabla tellement sa femme qu'elle succomba peu de temps après. On l'enterra sous la même pierre, où l'on grava son épitaphe à la suite de la précédente :

Dame Clara van der Mont, malade du regret d'avoir perdu son mari, lui ayant à peine survécu un mois, repose à jamais dans cette chapelle de pieuse fondation : elle mourut âgée de XXXIX ans. *Requiescat in pace* [1].

Outre son histoire, Pierre-Paul a sa légende, comme tous les grands hommes; on en trouve quelques épisodes dans Campo Weyerman. A une des kermesses de sa ville natale, rapporte le biographe, vint un dompteur d'animaux qui possédait un magnifique lion, avec lequel il jouait, luttait et faisait divers tours. Le grand peintre ayant eu le désir de voir ce tyran des solitudes africaines, le trouva si rare dans son espèce, qu'il pria son conducteur de l'amener chez lui, pour qu'il le dessinât dans plusieurs postures. Comme il était occupé de cette besogne, l'animal se mit à bâiller et à tordre sa langue d'un manière tellement pittoresque et singulière, que Rubens se hâta d'en prendre une esquisse, voulant ainsi le retracer quand il composerait un de ses tableaux de chasse. Pendant qu'il crayonnait, il demanda au bateleur s'il ne pourrait pas faire exécuter à sa bête le même mouvement et lui promit une bonne récompense. Le maître du lion le chatouilla sous la mâchoire et il ouvrit de nouveau sa terrible gueule. Mais ayant répété l'épreuve trop souvent, le quadrupède impatienté lui lança des regards effroyables. Son cornac dit alors à Rubens qu'il serait dangereux de continuer cet exercice, que son lion était fier comme un noble castillan et gardait le ressentiment d'un outrage comme un inquisiteur; il ne fallait point s'exposer à ses vengeances. Cette observation effraya Rubens; il quitta son chevalet, déposa ses esquisses

[1] Papebrochius, *Annales antwerpienses*, t. IV, p. 405 et 406. — Jean Chifflet, *De Aquensi Virgine dissertatio*.

[2] Michel, p. 294.

dans une chambre voisine et fit remettre au bateleur le salaire convenu, le priant d'emmener sa bête le plus tôt possible.

Mais la fantaisie de l'artiste devait causer la mort du pauvre diable. Il conduisit à Bruges le superbe animal, qui lui gardait rancune de ses familiarités. Un grand nombre de spectateurs étant un jour entrés dans la cabane, le propriétaire, ravi de cette affluence inattendue, exécuta ses prouesses avec moins de circonspection que d'habitude. Tout à coup le lion s'emporte, renverse son maître, et le tenant sous lui, la griffe ouverte, lui montre les dents d'une manière formidable. L'homme cherche adroitement à se lever et à s'enfuir, mais le lion lui appuyant ses pattes antérieures sur la poitrine, le presse au point de lui couper la respiration. Une sueur froide lui baigna tout le corps; il n'eut que la force de prier à voix basse une personne d'aller quérir aussi vite que possible un morceau de chair crue. La viande étant apportée, le lion ne daigna pas même y jeter les yeux. Un savant de la troupe dit alors qu'il fallait placer un coq devant l'animal frénétique, le cri du coq le remplissant de terreur. Ce moyen échoua comme le premier. Pour dernière ressource, le nomade entrepreneur de spectacles conjura les assistants de se procurer deux arquebuses et de viser le lion à la tête, qu'autrement il allait étouffer ou être dévoré. On perça en effet le monstre de deux balles, mais à peine eut-il senti la blessure qu'il arracha l'épaule et le bras gauche du bateleur, puis, poussant un cri effroyable, tomba mort sur le cadavre de sa victime.

Si cette anecdote n'est point fausse, elle achève de démontrer ce que prouvent d'ailleurs les chasses de Ru-

bens, qu'il étudiait fidèlement les animaux d'après nature.

Pour donner de lui une idée complète, il est nécessaire de montrer ses corrélations avec son époque, avec l'esprit général qui la vivifiait [1]. Deux tendances dominantes se manifestent en Europe au XVII[e] siècle, dans ce coin du monde qui est souvent pour nous le monde entier. L'intelligence humaine, lasse du sombre moyen âge, se tourne vers les riantes cimes de l'Olympe et les mers étincelantes de la Grèce; elle contemple avec joie les poétiques lointains de l'Hellade. Savants, littérateurs, philosophes, restent perdus au milieu de cette vision. Imitant l'exemple donné par le siècle antérieur, ils fouillent les textes comme une poussière d'où la vie doit sortir. Les poëtes de Louis XIII et de Louis XIV cherchent l'inspiration sous les platanes, sous les oliviers de la Grèce. La France et l'Italie s'abandonnent surtout à ce curieux amour, à cette violente adoration de la sibylle antique.

Mais tandis que les uns, sortant de l'église, descendent dans les tombeaux, pour demander aux peuples morts la science et le génie, les autres interrogent la nature, cette mère puissante qui inspirait les grands penseurs défunts et qui doit inspirer les vivants. Elle seule renferme le secret de toutes choses : l'intelligence la plus

[1] M. Waagen a publié un travail sur Rubens, qui jouit en Allemagne d'une grande réputation (*Ueber den maler P. P. Rubens*, *Historisches taschenbuch*, 1833). Nous n'avons pu nous procurer cette belle étude qui fait partie d'une collection historique. S'il faut l'avouer d'ailleurs, nous ne l'avons pas cherchée avec beaucoup de zèle : nous avions peur de nous laisser influencer par l'habile critique. Un homme tel que Rubens offre matière à des considérations sans nombre : chaque auteur doit avant tout donner ses propres jugements. Des faits précieux ont en outre été découverts depuis l'époque où parut la monographie de M. Waagen.

profonde, les systèmes les plus vastes ne sont que de faibles lueurs éclairant quelques atômes, quand on les compare à l'Être universel dont les attributs infinis remplissent et décorent l'immensité. Malheur aux nations qui se détournent de cette inépuisable source, qui veulent tirer de phrases nécessairement restreintes la solution des problèmes éternels! Le savoir humain est un flot toujours mouvant; il bat sans cesse de nouvelles plages et rien ne peut limiter ni suspendre cette marée continue. Pour s'arrêter, il faudrait qu'elle eût envahi l'espace incommensurable. Or, ce but de nos désirs, de nos efforts, nous ne l'atteindrons jamais.

Les esprits les plus vigoureux du XVIe et du XVIIe siècles, se précipitèrent donc avec joie dans l'océan de la nature. Télésio, Campanella, Bacon, Galilée, Descartes, Gassendi, Newton et Locke, cherchèrent au sein même du grand tout le mot de l'énigme générale et des énigmes particulières. Un homme plus robuste encore s'enivra d'une si belle étude. Le juif Spinosa, compatriote de Moïse et du Christ, dédaignant toutes les traditions, toutes les inventions philosophiques ou religieuses, aborda sans détour la substance unique, dont le monde lui paraît la forme et non point l'ouvrage. Rubens fut le poëte plastique de cette évolution intellectuelle, qui n'eut pas de poëte littéraire. La nature le plongea aussi dans une ébriété puissante. Il l'adora, il la peignit sous ses faces les plus diverses. Il ne crut point devoir choisir entre ses manifestations, puisqu'elle ne les choisit point elle-même. Comme elle laisse fatalement déborder la vie de ses abîmes, le peintre laissa déborder sa force créatrice. Elle engendra un magnifique univers, plein de contrastes, de variété, de splendeur

et de ténèbres, image de l'univers qui nous entoure et mêle la joie à l'inquiétude, la séduction à la terreur.

N. B. Je dois mettre les lecteurs en garde contre un livre apocryphe, imprimé à Bruxelles et ayant pour titre : *Les leçons de Pierre-Paul Rubens, extraites d'une correspondance inédite entre ce grand artiste et Ch. Reg. d'Ursel, abbé de Gembloux*, par J. F. Boussard (1838, 1 vol. grand in-8°). Cette correspondance imaginaire n'offre aucun intérêt, non plus que *les Voyages de Rubens*, autre fiction du même auteur. Je dois encore, bien malgré moi, protester contre l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*, publiée sous le nom de M. Charles Blanc. Les quatre livraisons sur Rubens ne sont guère qu'un abrégé de mon travail; on s'y est servi de mes recherches, de mes indications; mes idées, mes jugements y sont reproduits, de même que mes remarques sur le caractère de Rubens, en désaccord avec celui de ses œuvres, et mes inductions sur le caractère de sa mère, inductions que viennent de confirmer les pièces mises au jour par M. Bakhuizen : je n'ai eu besoin de les modifier en aucune manière, comme il est facile de le constater. Or, le collaborateur de M. Charles Blanc cite, dans le texte et dans les notes, tous les auteurs auxquels il n'emprunte rien et ne me mentionne pas. Ce silence m'imposait l'obligation de réclamer, car l'*Histoire des Peintres* étant très-répandue, à cause des images qui l'accompagnent, on pourrait croire que je suis le maraudeur.

CHAPITRE VIII.

Antoine van Dyck.

Érection de croix, par Van Dyck. — Caractères qui le distinguent de Rubens. — Sa naissance à Anvers. — Son talent se développe de bonne heure. — Il passe cinq ans en Italie. — Fausse position dans laquelle il se trouve à son retour. Ses ouvrages n'ont point de succès. — Il voyage en Hollande, puis quitte son pays pour l'Angleterre.

Derrière le maître autel de l'église Notre-Dame, à Courtray, tout au fond de l'abside, se trouve un des plus admirables chefs-d'œuvre que la peinture ait jamais produits. Le tableau figure l'érection de croix : l'instrument funeste, à demi soulevé, occupe diagonalement la toile. Il se détache sur un fond nuageux, dont la mélancolie sied bien au caractère de la scène ; les vapeurs néfastes ne laissent pas entrevoir un coin du firmament. Le Rédempteur est cloué au gibet que dressent des hommes vigoureux. Ses traits n'expriment ni la résignation, ni le dévouement, ni la charité : une amère et poignante douleur les anime seule. Le martyr n'accepte pas son sup-

plice; il lève vers le ciel des yeux pleins de reproches, pleins d'une muette ironie et de funèbres questions. Son pâle visage, sa barbe et ses cheveux noirs augmentent l'énergie de ce dramatique appel aux principes de la justice. Quoique fixé au bois sanglant, le Christ a une attitude majestueuse; la couronne d'épines entoure son front comme un diadème royal. Son corps svelte et nerveux, d'élégantes proportions, se distingue aussi par quelque chose d'héroïque. C'est l'innocent qui demande compte à Dieu de ses tortures, qui proteste de toutes ses forces contre l'iniquité dont il est victime. Byron n'eût pas conçu différemment le type du malheur immérité. De cette bouche noble et fière, on croit entendre sortir le cri de tous les opprimés qui, depuis les époques les plus lointaines, ont payé de leur vie ou de leurs souffrances la gloire et le bonheur de l'humanité. Sacrifice éternel, qui trouble la conscience, jette l'esprit dans le doute, et soulève au fond des cœurs de sinistres problèmes! La vigueur morale, dont la tête de Jésus porte l'empreinte, est si grande qu'elle produit un effet sublime. Il semble que rien ne doive tenir contre elle, contre cette force intime de la justice. La taille athlétique des bourreaux, leurs violents efforts paraissent mesquins auprès d'une telle puissance. L'exécution est digne de la pensée : on ne saurait porter plus loin la finesse, l'éclat et l'harmonie de la couleur. Ce morceau doit compter à la fois parmi les chefs-d'œuvre de la peinture et parmi les chefs-d'œuvre du maître, Antoine van Dyck. Les costumes seuls ne sont pas très-heureux [1].

L'*Érection de Croix* marque la différence qui existe

[1] Il faut dire aussi qu'un des bourreaux, vu par derrière, semble n'avoir que des cheveux et être dépourvu de crâne.

entre le génie de Rubens et celui de Van Dyck. La nature avait donné à l'élève un sentiment plus poétique, dans la signification idéale de ce mot. Rubens brillait surtout par la magnificence de l'exécution, par l'habileté du pinceau et par son talent de compositeur : il ne sortait guère du monde réel pour s'élancer dans le monde de l'intelligence. Il est rare que ses tableaux fassent penser, qu'ils ouvrent au spectateur une issue vers les champs sans bornes de la réflexion. Les toiles de Van Dyck unissent fréquemment la poésie à la beauté plastique. L'œuvre tout entière n'est pas dans ce que les yeux aperçoivent. La peinture prise en elle-même ne forme, pour ainsi dire, qu'un voile transparent derrière lequel brillent de lointaines perspectives. L'âme s'y égare avec joie, heureuse de sonder ce vaste horizon, qui se présente à elle comme son domaine exclusif.

Le travail matériel est d'ailleurs plus suave, plus harmonieux que chez Rubens. Les types ont plus d'élégance, les poses plus de noblesse. Une vive sensibilité, qui parcourt toute la progression de l'élégie au drame, exalte ou attendrit les figures. L'ensemble et les détails portent le caractère d'une nature distinguée.

Si c'étaient là les seules différences qui séparent ces deux grands hommes, le second éclipserait le premier. Mais il y a entre eux les mêmes rapports qu'entre Van Eyck et Hemling. Comme Jean de Bruges, Pierre-Paul a inventé la manière employée par son successeur. Au milieu des éléments sans nombre que lui offrait le monde externe, il a choisi ou plutôt il s'est involontairement assimilé ceux qui convenaient le mieux à son génie. Une affinité secrète préparait cette union. Il a en outre donné aux matériaux ainsi recueillis une forme spéciale, et ils

étaient susceptibles de mille combinaisons diverses. Son talent a donc été un moule dans lequel ils se sont fondus. Sous l'un et l'autre aspects, son style lui appartient en propre; il l'a créé, tiré de sa substance. Van Dyck s'est emparé de ce brillant produit et l'a modifié selon son goût. Aux traits les plus énergiques, il a substitué des formes plus douces, qui charment et séduisent au lieu d'étonner et de frapper. Van Eyck et Rubens avaient construit de spacieuses cathédrales, pleines d'une austère grandeur : il n'y pénétrait qu'un jour sombre, qui portait au recueillement. Hemling et Van Dyck ont égayé l'édifice; ils en ont changé la décoration, pour la rendre moins sévère; ils y ont fait entrer les rayons du soleil. Mais la majesté première a disparu : on ne la retrouve que de loin en loin, dans l'ombre des chapelles ou des voûtes sépulcrales.

Un autre avantage de Rubens et de Jean van Eyck, c'est leur profonde unité. Pendant toute leur carrière, ils sont restés les mêmes : nulle forme disparate ne trouble et n'altère leur œuvre. Leur talent est comme une statue d'or pur et sans alliage. Nous avons vu que le séjour de Rubens en Italie n'exerça aucune influence sur sa manière. Il n'en fut pas ainsi de Van Dyck; on trouve des tableaux de lui qu'on prendrait pour des Corrége, des Titien ou des Paul Veronèse. Avant son départ, quand il ne suivait point les traces de son maître, il se rapprochait de Pierre Pourbus et de l'école brugeoise : après son retour, il se laissa le plus souvent guider par Rubens. Il a varié selon l'âge, les circonstances et les lieux [1]. Ses tableaux occasionnent beaucoup de méprises :

[1] L'incertitude et la mobilité de Van Dyck ont embarrassé les graveurs,

on se trompe en cherchant à reconnaître au style lesquels sont de sa main. Sous ce rapport, Hemling éclipse lui-même Van Dyck. Il n'a eu qu'un modèle et ne s'est pas aventuré dans mille routes sinueuses.

Antoine ne fut pourtant pas ce qu'on nomme d'ordinaire un imitateur. Sa puissante conformation ne lui permettait pas de jouer ce rôle subalterne. Dans tous ses ouvrages se trahit la fécondité morale d'un homme d'élite. Il a subi des influences, sans doute, mais non point d'une manière passive. Il porte avec grâce le costume étranger qu'il adopte, et souvent encore il le délaisse pour s'offrir à nous tel que la nature l'avait créé, libre, fier et imposant. L'*Érection de croix* présente tous les caractères du génie.

Antoine van Dyck, le plus idéal des peintres flamands, naquit à Anvers, le 22 mars 1599, de Marie Kupers ou Kuperis, seconde femme de François van Dyck, son père [1]. Tous deux étaient de Bois-le-Duc [2]. Le mari exer-

et ses peintures ont été généralement très-mal reproduites par le burin. L'unité de Rubens a au contraire aidé ses graveurs à se former une manière qui exprime parfaitement son style : il a rendu ses interprètes dignes de lui.

[1] On a cru à tort qu'il était né de Jean van Dyck et de Cornélie Kersboom. Un descendant de notre artiste, du côté des femmes, a communiqué cette rectification au scrupuleux Van Immerzeel. Voyez son dictionnaire, t. Ier, p. 219. — Van Dyck fut baptisé le 23 mars, à l'église Notre-Dame.

[2] Sans contester ouvertement cette origine hollandaise, le Catalogue du musée d'Anvers tâche de prouver par insinuation que Van Dyck était de race flamande. Son nom reparaît souvent sur le *Liggere* ou registre de la corporation de Saint-Luc. Dès l'année 1546, on y voit figurer un *Tuenken* (Antoine) van Dyck, comme disciple de Jean van Cleve; le même peintre fut reçu à la maîtrise en 1556. Voici les autres désignations que renferme le mémorial artistique : — 1598, Seser (César?) van Dyck, élève d'Adam van Noort, pour le portrait; 1630-1631, Antonio van Dyc (sic) *ayant donné sa parole de se présenter pour être reçu franc-maître, mais étant changé d'avis*, fait cadeau à la ghilde d'une somme de 9 florins; 1633-1634, André van Dyck, peintre, et Daniel van Dyck, peintre, sont reçus francs-maîtres. Le *Bussenboeck* ou livre de l'association de secours mutuels, fondée par les artistes anversois, nous enseigne que le premier fut admis le 8 juillet, le second le 25 septem-

çait la profession de peintre sur verre, non sans habileté; les vitraux passant alors de mode, il se livra au commerce des toiles et se procura ainsi une brillante fortune. La mère de notre artiste semble avoir été une femme de goût : elle s'était rendue presque célèbre par ses travaux à l'aiguille. On admirait beaucoup un tour de cheminée, où elle avait brodé avec de la soie multicolore l'histoire de Suzanne : les contours en étaient très-nets et les teintes finement mélangées. Des rameaux entrelacés avec art formaient la bordure. On dit qu'elle y travailla d'une manière assidue pendant sa grossesse. Les nombreuses affaires de François van Dyck l'empêchaient d'instruire lui-même son fils : Marie Kupers se chargea de ce soin et apprit au jeune Antoine les premiers éléments de l'art qui devait le rendre illustre.

On le mit ensuite chez Henri van Baelen, l'ancien condisciple de Rubens dans l'atelier d'Adam van Noort. Ce fut en 1610, selon les registres de l'académie d'Anvers. Mais la supériorité du chef de la grande école flamande ne pouvait échapper aux regards chaque jour plus pénétrants du jeune Van Dyck. Il fit si bien que Pierre-Paul l'admit au nombre de ses élèves. Il recevait depuis cinq ans les leçons de Van Baelen [1], dont il garda longtemps la manière.

Van Dyck montra bientôt de quoi il était capable, et Rubens ne tarda point à concevoir de lui la plus haute idée. Il le surveilla d'une façon toute particulière. C'était lui qu'il chargeait de dessiner en petit les tableaux

bre 1634. — Ce nom, du reste, signifiant *De la Digue*, est très-répandu dans un pays où les rivières et les fleuves coulent entre des jetées, où de nombreuses digues contiennent la mer.

[1] Hookham Carpenter, p. 7.

qu'il voulait faire graver. Une anecdote prouve d'ailleurs son estime pour le puissant néophyte.

Quand Rubens avait terminé sa tâche journalière, on sait qu'il montait à cheval et s'en allait dans la campagne délasser son esprit, chercher de nouvelles inspirations. Ses élèves, profitant de son absence, tâchaient de voir les compositions qu'il était en train d'exécuter : ils séduisaient à force d'instances, ou à l'aide d'une cotisation, le vieux domestique Valveken, gardien du sanctuaire. Un jour qu'ils se pressaient autour d'un morceau fraîchement peint, l'un d'eux, le jeune Diepenbeck, fut poussé par les autres sur la toile et en effaça une partie, le bras et le menton d'une Vierge. A l'aspect du désastre, la consternation gagne la folle troupe : on délibère, on avise aux moyens de réparer l'accident. — « Van Dyck est le plus habile d'entre nous, dit Jean van Hoeck : il faut le charger de cette difficile opération. » Van Dyck employa de son mieux les deux ou trois heures de jour qui restaient, et le lendemain, lorsque Rubens examina son ouvrage, il y fut d'abord trompé : « Voilà, dit-il, un bras et un menton qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de plus mal. » Il reconnut ensuite qu'une main étrangère avait touché à son tableau, mais l'anecdote le divertit et il pardonna de grand cœur aux espiègles [1].

Dès l'année 1618, Van Dyck fut reçu franc-maître à l'a-

[1] Descamps affirme que ce tableau était la fameuse *Descente de Croix*. C'est une erreur par trop grossière. La *Descente de Croix* fut livrée au serment des arquebusiers en 1612. Van Dyck avait alors treize ans et n'aurait pu être de force à tromper Rubens, chez lequel il n'entra d'ailleurs que trois ans plus tard. L'auteur n'en continue pas moins, avec une étourderie et un aplomb surprenants : « C'est l'époque où l'on prétend que Rubens, ayant conçu une jalousie extrême contre cet illustre élève, lui conseilla de faire le portrait et d'abandonner l'histoire. » Rubens jaloux d'un gamin de treize ans ! la belle anecdote ! Il est inutile de dire que tous les spéculateurs en littérature l'ont fidèlement copiée.

cadémie d'Anvers [1], et nul peintre sans doute n'avait obtenu si jeune cet honneur. La même année il entra dans l'association de secours mutuels, fondée par les artistes de sa ville natale. Avant qu'il eût quitté l'atelier de Rubens, il jouissait d'une réputation assez grande. Deux pièces en font foi. La première est l'acte passé entre les jésuites d'Anvers et Rubens, le 29 mars 1620, pour la décoration de leur église. On y stipule que le grand homme, après avoir dessiné lui-même les esquisses des 39 tableaux, pourra les faire exécuter par Van Dyck et ses autres élèves, sauf à les retoucher et à les terminer [2]. Antoine est le seul disciple que nomment les révérends pères. Une lettre écrite d'Anvers à Thomas Arundel, le 17 juillet 1620, par un agent du comte, renferme le second témoignage. On y lit ces phrases importantes : « Van Dyck habite avec Rubens, et ses ouvrages commencent à être presque aussi estimés que ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans. Son père et sa mère sont très-riches : on lui fera donc malaisément quitter la ville, d'autant plus que la fortune acquise par Rubens est pour lui un motif d'y rester [3]. » On avait donc, dès cette époque, une si haute opinion de notre artiste, qu'un célèbre amateur désirait l'attirer dans la Grande-Bretagne.

Il ne réussit pas immédiatement, mais quelques mois plus tard, pendant le séjour de Rubens en France, Van Dyck se laissa tenter. On pense que sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre dans les Provinces-Unies, ne

[1] Registres de l'Académie, cités par M. Mols.
[2] *Nouvelles recherches sur P.-P. Rubens*, par M. Reiffenberg.
[3] Hookham Carpenter, p. 10 et 11. — Histoire et antiquités du château et de la ville d'Arundel, par A. Tierny; 2e vol. p. 489 et 490.

fut pas étranger à cette résolution. Van Dyck semble être arrivé à Londres avec une députation des États, en janvier 1621. On a très-peu de détails sur cette première excursion de l'artiste au bord de la Tamise. Le 16 février, il reçut deux mille cinq cents francs de Charles Ier, *pour un service spécial par lui rendu au monarque* [1]. Le 28, on lui donna un passeport : la note qui le concerne dans les registres de l'échiquier est fort singulière : « Un passeport pour Antoine van Dyck, serviteur de Sa Majesté, afin qu'il voyage pendant huit mois, en ayant obtenu la permission. Ainsi déclaré par le comte d'Arundel. » On voit que l'artiste avait dès lors contracté un engagement envers le prince : il ne se fixa néanmoins dans la Grande-Bretagne que onze ans plus tard.

Peu de temps après son retour à Anvers, il partit pour l'Italie sur le conseil de Rubens. On a prétendu que le maître avait ainsi voulu éloigner un disciple dont il était jaloux. Le même sentiment lui aurait fait exciter le jeune peintre à se livrer de préférence au portrait. Cette version m'a tout l'air d'une sottise et d'une calomnie. Remarquons d'abord que Rubens avait la plus haute opinion des artistes qui ont su reproduire d'une manière exquise la face humaine. On trouva dans son domicile, après sa mort, vingt portraits du Titien copiés par lui. Cela prouve qu'il attachait une grande importance à ce genre, où le peintre lutte directement contre la nature. Quant au voyage d'Italie, Rubens devait le croire nécessaire, puisqu'il était resté lui-même plus de huit années sous l'ardent soleil de la péninsule. Leurs adieux prouvent d'ailleurs que la plus grande cordialité

[1] Hookham Carpenter, p. 12 ; extrait des registres de l'échiquier.

les unissait. Van Dyck offrit à son maître un portrait de sa femme, un Ecce homo et un Christ au jardin des Oliviers, dans le moment où on le fait captif. « Ce morceau, dit Campo Weyerman, était admirablement dessiné, royalement peint et très-naturellement éclairé par la lueur des torches. » Rubens en décora la cheminée de sa plus belle salle et en expliquait aux visiteurs les nombreux mérites. Pour témoigner à l'auteur sa reconnaissance, il lui donna le meilleur cheval de ses écuries [1]. Le maître et l'élève se pressèrent la main, et le jeune homme s'en alla tout rêveur.

Pendant qu'il cheminait sur l'ancienne route qui conduit d'Anvers à Bruxelles et laisse parfois découvrir de grands points de vue, il atteignit le fond d'une vallée, où se groupaient quelques chaumières, et fit une halte. Il était près du hameau de Saventhem ; or, dans le hameau se trouvait la demeure champêtre d'une jeune personne de la cour, nommée Anna van Ophem. Isabelle lui avait confié une charge peu poétique, la surveillance de ses chiens [2]. Mais cè n'était sans doute qu'un titre honorifique, et la gracieuse jouvencelle ne s'occupait probablement des limiers de l'archiduchesse que pour les flatter ou les menacer de sa cravache. Quoi qu'il en soit, Van Dyck l'avait vue et désirait la voir encore. Tournant sur la gauche, il prit une route de traverse que bordaient de magnifiques herbages. Un petit ruisseau y distribue la fraîcheur et la vie : le tic-tac d'un moulin et le bruit de l'eau qui tombe en écumant annonce par intervalles qu'il a plus d'une utilité. Au bout de dix minutes, Van Dyck frappait à la porte d'Anna. La belle

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 298.
[2] Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*, t. Ier, p. 195.

ermite lui parut encore embellie. Elle ne le jugea pas d'une manière moins favorable. Van Dyck était alors un charmant cavalier, bien digne de fixer les regards des dames. Son élégante tournure, ses traits fins et suaves, ses légères moustaches, ses épaules bien dessinées, sa chevelure blonde, formant des boucles naturelles, le destinaient à inspirer des caprices. L'histoire ne dit pas comment la jeune personne le reçut; mais il est certain qu'elle ne fut pas cruelle envers lui. Dans cette retraite si poétique, où l'on n'entendait que l'uniforme chanson de la mésange et les savantes mélodies du rossignol, où le soleil n'éclairait que de gracieux tableaux, où la lumière de la lune ruisselait, comme un brillant fluide, sur la chevelure des saules pleureurs, tout conseillait l'amour, tout inspirait la tendresse, et l'haleine embaumée des prairies et le silence de la campagne. Van Dyck ne songea plus à continuer sa route : il mit au vert le destrier qu'il tenait de Rubens et erra le long des coteaux, sous les ombrages discrets, dans l'herbe en fleurs, avec sa jolie maîtresse. Quand la nature, si souvent contrariée, a uni deux êtres sympathiques, deux cœurs faits l'un pour l'autre, il semble qu'elle jouisse de leur enchantement. Elle boit comme eux à la coupe magique et les entoure d'illusions qui la rendent elle-même plus belle.

Dans ses moments de voluptueuse langueur, notre artiste reprenait le pinceau. Anna lui avait demandé deux peintures pour l'église de Saventhem, et, ne lui refusant rien, ne pouvait essuyer un refus. Le premier tableau montra aux paysans charmés une Sainte Famille. La Vierge était le portrait de l'aimable châtelaine; on éprouvait le désir de lui adresser les paroles de Gabriel :

« Je vous salue, Marie, pleine de grâce; soyez bénie entre toutes les femmes. » Les auteurs qui ont vu ce panneau, maintenant détruit [1], s'accordent pour dire que la jeune personne méritait l'affection du peintre, et qu'ils se fussent laissé prendre à un aussi agréable piége. Le second morceau existe encore : il figure saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. C'est une admirable production. Chose étonnante ! le travail ne rappelle en aucune manière le style de Rubens. Il procède directement de son premier maître, Van Baelen, et du XVIe siècle. On y admire la fine couleur, les lignes arrêtées de cette époque, mais il offre un bien autre caractère. L'idéal, la grâce et l'économie de Raphaël y tiennent lieu des qualités violentes du célèbre maître anversois. Comme chez Raphaël, la timidité du Perugin s'unit à une science plus grande, on retrouve dans ce tableau la charmante et naïve modération de Hemling, jointe à une plus grande liberté, à une expérience plus parfaite. Saint Martin, couvert d'une brillante armure, est assis sur un beau cheval blanc, le cheval même de Van Dyck. Il tient d'une main son épée nue, de l'autre un coin du manteau. L'élégance de son attitude, la délicatesse de ses traits, le bon goût de son ajustement, de la toque et de la plume qui ornent sa tête, sont au-dessus de tous les éloges. Le mendiant principal tire l'autre coin du morceau d'étoffe : la hardiesse et la vigueur de sa pose, de son torse, de sa musculature, n'auraient pu être poussées plus loin. Le second men-

[1] Félibien, t. II, p. 223. — Campo Weyerman, t, Ier, p. 298. — Mensaert prétend « que ce tableau fut emporté par des fourrageurs français, du temps des guerres dans le pays ; que même ils en avaient fait des sacs pour mettre de l'avoine. » Cette dernière allégation ne me paraît pas vraisemblable, car le saint Martin étant sur bois, l'ouvrage correspondant devait l'être aussi.

diant a le front ceint d'un bandeau de malade, par-dessous lequel il lance au jeune guerrier un coup d'œil haineux et féroce, où est peinte l'envie. Derrière le saint, un écuyer à cheval montre sa tête noble et expressive. L'homme qui a exécuté ce morceau n'avait besoin de voir ni Rome, ni Florence, ni Venise ; toutes les qualités des maîtres italiens, il les possédait, et il fût demeuré plus original, s'il n'avait pas traversé les Alpes.

Malheureusement Rubens n'était pas de cet avis : le séjour de son disciple à Saventhem l'inquiétait et le chagrinait. Il le croyait perdu entre les bras de son Armide. Aussi employa-t-il tous les moyens pour l'éloigner de l'enchanteresse. Il stimula sa curiosité, son ambition : il lui envoya un certain chevalier Nanni, comme Godefroi de Bouillon avait expédié Ubalde à Renaud, et Van Dyck se laissa fléchir. Il partit avec le messager de Rubens, quittant l'amour pour la gloire et ne comprenant point le triste échange qu'il faisait.

Par la suite il revit l'aimable délaissée : mais l'ivresse du cœur ne l'inspirait plus. La poésie étant donc absente, il la représenta au milieu des chiens qu'elle surveillait ; au-dessous de chacun d'eux se trouvait le nom de l'animal. En 1763, on voyait encore ce tableau près de Bruxelles, au château de Tervueren [1].

Le saint Martin qui orne encore l'autel de la petite église où l'avait placé Van Dyck, courut lui-même de grands périls. Vers 1750, le curé de la paroisse et ses acolytes eurent la belle idée de le vendre à un M. Hoet, de La Haye, pour la somme de 4,000 florins, argent de

[1] Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*, 1re partie, p. 161.

Brabant, et cela sans avoir obtenu la permission du seigneur, le comte de Konigseck, non plus que l'assentiment du conseil municipal et des villageois; mais les paysans sauvèrent le tableau. Quand ils surent qu'on l'avait détaché, qu'on l'avait même déjà emballé, ils accoururent avec des arbalètes, des faux, des gourdins et des fourches, accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants, tous prêts à livrer bataille. L'acheteur ayant pris la fuite, les uns le poursuivirent, pendant que les autres cernaient l'église. Le délinquant fut obligé de passer dans la haie qui entourait le jardin du curé, puis de gagner Bruxelles à travers champs. Le tableau resta au pouvoir des insurgés : le conseil municipal étant alors réuni, tança énergiquement le prêtre et ses complices. On réintégra le chef-d'œuvre sur l'autel d'une manière triomphale [1].

Plus tard, en 1806, lorsque les Français le voulurent enlever, on n'osa point commencer l'opération avant qu'un renfort de troupes fût arrivé de Bruxelles, pour protéger les spoliateurs. Le saint Martin orna le Louvre jusqu'en 1815 : il fut alors rendu aux villageois, qui méritaient bien de le garder [2]. Il y a deux ou trois ans, un riche Américain avait offert cent mille francs à des personnes peu scrupuleuses pour en obtenir la possession d'une manière quelconque; elles tâchèrent de le dérober pendant la nuit. Mais des chiens donnèrent l'éveil : les fripons n'eurent que le temps de se sauver. Depuis ce temps, un gardien couche dans l'église [3]. On voit que le peuple, en Belgique, n'est pas insensible au charme

[1] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 187.
[2] Hookham Carpenter, p. 162.
[3] Je tiens ce fait des villageois eux-mêmes.

des beaux-arts, ni indifférent à la gloire nationale.

Van Dyck cependant finit par traverser les Alpes : de leurs neigeux sommets il descendit tout droit aux lagunes vénitiennes. Dans la cité des doges, il ne s'occupa que de perfectionner son talent, d'analyser les secrets principes des Bellini, des Titien, des Giorgione et des Paul Véronèse. Il continua ces études fécondes aussi longtemps que le lui permit sa bourse ; puis il alla travailler à Gênes. Il se rappelait sans doute le brillant accueil fait à Rubens par les familles aristocratiques de cette ville opulente. Il n'y fut pas moins bien reçu et l'on employa immédiatement son pinceau. Les Balbi, les Spinola, les Raggi, les Pallavicino, les Brignole voulurent qu'il retraçât leur image : on trouve encore aujourd'hui dans leurs palais un grand nombre de ces morceaux [1]. L'inspiration, qui manquait aux portraitistes du XVI[e] siècle, abonde chez Van Dyck. Une noblesse idéale transfigure ses personnages. On dirait qu'ils forment une race à part et n'ont de l'humanité que ses vertus et ses talents. Quels traits pleins de finesse, de distinction ! Quel air pensif et réservé, sans hauteur ni dédain ! Quelles poses faciles et chevaleresques ! Ne semble-t-il pas que ces héros, ces princes, ces mignons du sort n'aient jamais connu, ne connaîtront jamais les disgrâces de la vie, les humiliations de l'expérience ? Un artifice ingénieux augmente leur caractère de dignité. Ils portent des costumes noirs ou très-sombres, sur lesquels se détachent seule-

[1] Voici l'énumération de quelques-uns, pour ceux qui voudraient les étudier sur place : « les portraits équestres de Giulio Brignole et de Paolo Balbi : celui du doge Pallavicino dans son costume d'ambassadeur auprès du Saint-Père ; Spinola, couvert de son armure d'acier poli ; l'image d'un jeune homme de la famille impériale, tableau acheté par Christine de Suède et qui était exposé à Rome, lors du séjour de Bellori dans cette ville. » Bellori, *Vite dei Pittori*, 4 vol. Genève, 1674. — Hookham Carpenter, p. 18.

ment les guipures de leur linge et la blancheur de leurs mains. L'attention se concentre uniquement sur ces belles mains et sur la physionomie; les corps semblent disparaître. Les organes qui expriment l'intelligence, brillent aux dépens de ceux où règne la matière. Cela seul suffit pour communiquer à l'individu quelque chose de noble et d'idéal. Les païens faisaient justement le contraire. Le peintre Joshua Reynolds le remarque dans un de ses discours plus fameux que précieux : « Les sculpteurs anciens, dit-il, négligeaient de donner même l'expression générale des passions aux traits de leurs statues : le groupe des *Boxeurs* en est une preuve curieuse; ils se livrent le combat le plus animé d'un air parfaitement calme. Il ne faudrait point imiter une pareille contradiction : pourquoi en effet l'expression du visage ne correspondrait-elle pas à l'attitude et aux mouvements du corps? Si nous mentionnons ce défaut, c'est pour montrer qu'il avait sa source dans une habitude de négliger ce que l'on considérait alors comme relativement sans importance [1]. » Ainsi, jusque dans les portraits de Van Dyck, jusque dans la reproduction d'un modèle particulier, l'influence du dogme chrétien se manifeste.

Ses images de femmes, moins nombreuses que ses portraits d'hommes, me semblent aussi moins heureuses.

Lorsqu'il eut passé quelque temps à Gênes, Van Dyck prit le chemin de Rome. Il voulait enfin voir ce glorieux atelier, où une école si habile avait produit tant de

[1] Sir Joshua Reynolds, *Discourses on painting*, vol. II, p. 44. — Nous avons nous-même exprimé une opinion analogue, mais bien plus générale, dans le premier volume de notre *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, pages 174 et 175. Mais nous ne sommes point fâché de citer en passant une autorité. Les noms valent mieux que des raisons pour la plupart des hommes.

chefs-d'œuvre. Le cardinal Bentivoglio, qui avait été jadis nonce du Saint-Père en Flandre et avait conçu pour les habitants une vive affection, le pria de se loger dans son palais. Il lui demanda ensuite un épisode de la Passion, éternelle histoire du peuple et des hommes de génie, que les classes privilégiées martyrisent tour à tour. Le prélat lui fit en outre faire son portrait : ce dernier tableau, qui orne maintenant la galerie de Florence, y excite une admiration unanime et passe pour un de ses meilleurs ouvrages. Deux morceaux religieux, l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*, placés actuellement dans le palais pontifical de Monte-Cavallo, datent aussi de cette époque [1]. Van Dyck aurait peut-être longtemps résidé au bord du Tibre, sans une circonstance fâcheuse qui l'en éloigna. Les artistes flamands qui habitaient la ville éternelle y formaient une sorte de colonie dépravée. Des témoignages contemporains et irréfragables nous ont appris quelles étaient leurs mœurs. Ils cherchaient les grandes pensées au fond des bouteilles et les sentiments délicats sous les rideaux des courtisanes : l'ivrognerie et la luxure leur paraissaient les plus puissantes des muses. C'étaient les débris d'une école agonisante, qui allait expirer ivre-morte. Le jeune peintre appartenait à l'école nouvelle, sobre, fière et distinguée. Il dédaigna les grossiers plaisirs de ses compatriotes et ne voulut point hanter les cabarets. On le trouva orgueilleux, suffisant, détestable. La nature, comme une fée bienveillante, lui avait d'ailleurs octroyé dans son berceau des dons magnifiques. S'il buvait moins, il peignait beaucoup mieux que ses

[1] Il faut en dire autant des portraits de sir Robert Shirley et de son épouse, aujourd'hui à Petworth, et de plusieurs tableaux qu'on voit à Rome dans les palais Braschi, Colonna, Corsini et autres.

prétendus confrères : l'envie néerlandaise augmenta la haine qu'ils lui portaient. Une cabale ne tarda point à s'organiser; on le décria partout, on le chagrina, on l'insulta. Les vils moyens que l'on employait contre lui le dégoûtèrent : il prit sagement la résolution de partir. Un de ses biographes dit à ce propos : « On doit regretter qu'il n'ait point eu assez de caractère pour soutenir les attaques des ennemis de sa gloire, et qu'il se soit ému de leurs accusations au point d'abandonner la ville et de retourner à Gènes [1]. » Mais qu'aurait-il pu gagner dans un pareil conflit? Ne valait-il pas mieux fuir la lutte et penser comme le poëte :

Allez donc, ennemis de son nom! foule vaine!
Autour de son génie épuisez votre haleine!
Recommencez toujours! ni trève, ni remord.
Allez, recommencez, veillez, et sans relâche
Roulez votre rocher, refaites votre tâche,
Envieux!... lui poëte, il chante, il rêve, il dort.

Votre voix qui s'aiguise et vibre comme un glaive,
N'est qu'une voix de plus dans le bruit qu'il soulève.
La gloire est un concert de mille échos épars,
Chœurs de démons, accords divins, chants angéliques,
Pareil au bruit que font dans les places publiques
Une multitude de chars.

Le nouveau séjour du peintre flamand dans la ville maritime fut de courte durée. Il passa bientôt en Sicile, ayant pour compagnon le chevalier Vanni. Philibert de Savoie, qui exerçait la vice-royauté de l'île, le reçut à Palerme et lui fit faire son portrait. Une tradition écossaise prétend qu'un homme sur le point de mourir voit son propre fantôme lui apparaître : l'image exécutée sous les yeux du prince sembla jouer à son égard le rôle du

[1] Hookham Carpenter, p. 19.

spectre menaçant. Le mystérieux réseau de la peste enveloppa la Sicile, et le gouverneur expira comme les plus pauvres insulaires. Sans s'armer d'un courage inutile, Van Dyck prit la fuite. Il emportait un grand tableau qu'il avait commencé pour la chapelle de la confrérie du Rosaire : il le finit à Gênes et l'expédia aux religieux associés.

Nous ne suivrons point l'artiste belge dans ses nombreuses pérégrinations, à Turin, à Florence, à Milan, à Brescia. Partout il laissait des traces de son passage, traces brillantes et fragiles, que le temps respecte encore, mais qu'il effacera quelque jour de son pied souverain.

Antoine était depuis cinq ans hors de sa patrie et désirait naturellement la revoir. Il songeait à cette maison de la Courte-rue-Neuve [1] où il avait pour la première fois vu la lumière, où il avait passé son enfance. Il rentra dans son pays à la fin de l'année 1626. On le reçut d'une manière en même temps flatteuse et chagrinante. On avait conservé de lui une haute opinion ; le bruit de la gloire qu'il avait acquise pendant ses voyages était sans doute parvenu au bord de l'Escaut : les Flamands lui montrèrent donc les meilleures dispositions. Ils ne croyaient point toutefois qu'il pût égaler Rubens et ne lui assignaient dans leur estime qu'une place subalterne. Pierre-Paul jouissait alors d'une renommée immense, qui devait nuire à tous ses disciples et à tous ses con-

[1] Elle existe encore et fait partie de la troisième section, n° 300. M. Van Lerius conteste l'exactitude de cette indication, due à M. Van Grimbergen. Il prétend pouvoir affirmer, de la manière la plus positive, qu'Antoine van Dyck est venu au monde dans la maison appelée « *den Berendans* (la danse des ours), située *aen de Yzere Brug* (au Pont de Fer), près du vieux marché aux grains, presque en face de l'ancien hôtel de ville. Cette maison est marquée aujourd'hui *section* 1re, *n°* 739. » *Notice sur le Catalogue du musée d'Anvers*, p. 43 et 44.

currents. La bonté du grand homme atténuait seule les effets de son propre génie.

Le plus habile de ses élèves commença par vendre fort mal ses tableaux : c'était à peine s'il gagnait de quoi vivre. David Teniers le père le rencontre un jour dans la rue et lui témoigne le plaisir qu'il en éprouve.

— Eh bien! lui dit-il, comment vont les affaires? Commence-t-on à goûter vos ouvrages? Vous faites-vous des pratiques?

— Je n'ai guère eu le temps de me former une clientèle, lui répliqua Antoine; j'arrive seulement d'Italie. Mais on pourrait néanmoins me traiter avec plus d'égards. Vous avez vu ce gros brasseur, qui vient de passer devant nous? Je lui ai offert de copier sa lourde figure pour deux pistoles et il m'a ri au nez, en me disant que je lui demandais trop cher. Si le vent ne tourne point, je vous assure que je ne ferai pas long séjour dans la ville [1].

Un membre de la confrérie de la Vierge, à Termonde, le chargea vers la même époque de peindre une Sainte Famille pour l'autel de la congrégation, dans l'église Notre-Dame. Van Dyck exécuta une œuvre de premier ordre. A droite, la mère du Sauveur était assise, tenant son fils sur ses genoux; près de Marie, on apercevait saint Joseph. Un pâtre prosterné rendait hommage au divin enfant; deux autres bergers et une bergère lui offraient des œufs, pendant que trois anges, baignés d'une lumière surnaturelle, planaient dans le haut de la toile. La beauté, la fraîcheur du coloris égalaient la verve et la

[1] Mensaert, qui rapporte cette anecdote (t. II, p. 17), prétend que la rencontre de Teniers et de Van Dyck eut lieu à Bruxelles. Comme les deux peintres habitaient Anvers, ce doit être une erreur topographique.

pureté du dessin. Le commettant, qui avait promis quatre cents florins à l'artiste, fut charmé du tableau; mais ses collègues en trouvèrent le prix excessif et ne voulurent pas le payer. Grande fut la consternation de Van Dyck, alors peu fourni d'argent. Il pria le confrère de garder le tableau pour son compte et lui offrit en revanche de peindre gratuitement son portrait. Un siècle et demi plus tard, on voyait encore cette image chez les héritiers du modèle, qui en refusèrent maintes fois quatre cents florins. L'*Adoration des bergers* ornait l'autel de la congrégation, à laquelle le propriétaire l'avait léguée par son testament, quoiqu'elle ne se fût point montrée digne d'une telle faveur [1].

Antoine van Dyck éprouvait donc tous les chagrins, toutes les avanies que l'on prodigue aux débutants, lorsque le public, épris de quelques hommes fameux, est aveugle pour leurs compétiteurs. Il s'en plaignit à Rubens lui-même, la principale cause de son infortune. Le lendemain Pierre-Paul entra dans son atelier, lui parla d'une manière affectueuse et, pour le tirer de peine, lui acheta immédiatement toutes les compositions qu'il avait terminées [2].

Houbraken, et après lui Descamps, rapportent que le chef de l'école anversoise poussa plus loin la bienveillance, qu'il offrit au jeune homme sa fille aînée en mariage, mais que l'amour de Van Dyck pour la mère l'empêcha d'accepter. Ce qui rend cette anecdote souverainement curieuse, c'est que Rubens n'avait pas alors de fille, sa première femme, Isabelle Brandt, ne lui ayant donné que deux fils, Albert et Nicolas. Isabelle d'ailleurs

[1] Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*, p. 12 et suivantes.

[2] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 159.

était morte depuis le mois de juillet 1626, et la passion de Van Dyck, en le supposant épris d'elle, aurait été bien innocente. Elle ne pouvait mettre en danger la vertu de la dame.

A la fin cependant les moines Augustins d'Anvers chargèrent notre artiste d'exécuter un tableau pour le maître-autel de leur église [1]. Van Dyck fit une œuvre d'une grande majesté. Elle représente saint Augustin en extase et soutenu par deux anges, qui lui montrent le ciel, où apparaissent les trois personnes divines et une foule de chérubins : sainte Monique, mère de l'agonisant, se tient près de lui. La robe claire du philosophe catholique formait le centre du tableau ; or, la règle des Augustins leur prescrit de porter des robes noires. Le prieur exigea que le vêtement du saint fût assombri. « On ne reconnaîtra jamais, dit-il au peintre, le fondateur de notre ordre; ou noircissez-moi ce vêtement, ou gardez votre tableau. » L'artiste maudit sans doute la nécessité qui le forçait de détériorer son œuvre, mais il se résigna. Il n'en fut pourtant pas quitte à si bon marché. Quand l'heure vint de payer son travail, les moines prétendirent que leur caisse était vide et lui annoncèrent qu'il fallait, bon gré mal gré, attendre un moment plus favorable. Antoine rongea son frein. Pour obtenir la somme qui lui était due, il exécuta un crucifix admirable et le donna *aux bons pères*, en souvenir de leur honnêteté [2]. Ils lui remirent alors 600 florins [3]. Un

[1] En 1628.

[2] Campo Weyerman, t. Ier, p. 301 et suivantes.

[3] On a trouvé sur les registres du couvent la note que voici : « 1628. *Hoc anno procurata est pictura admodum elegans, sancti Augustini in extasi contemplantis divina attributa, a domino van Dyck depicta. Constitit* 600 *florenis.*

siècle après, le monastère ayant vendu le *Christ*, ce tableau seul rapporta à la maison une somme bien plus considérable.

Van Dyck historia encore vers la même époque une toile qui devait être placée dans l'église Saint-Michel, à Gand, et une autre destinée aux Récollets de Malines. La première figure un épisode de la Passion, mais de nombreux repeints lui ont enlevé presque toute sa valeur. La seconde, qui est infiniment mieux conservée, orne la cathédrale de Saint-Rombaud. Elle a pour sujet le Christ entre les deux larrons. La lumière la plus vive éclaire le magnifique torse de Jésus. Une bouffissure inconvenante dépare les traits : les joues grasses ont un air lymphatique et malsain. La tête manque par suite de dignité, ce qui est un grave défaut. Le peintre a donné aux voleurs des attitudes énergiques, où il a pu faire briller son adresse. Le bon larron envisage le Christ avec une expression douce et pieuse, le mauvais se détourne d'une manière très-dramatique. Les plus belles figures sont celles de la Vierge et de saint Jean : mais l'excès de la douleur ôte à celui-ci toute noblesse; il roule des yeux égarés sous des paupières sanglantes. La Vierge, d'un ton gris de lin qui rappelle Murillo, se livre à une touchante douleur : il est seulement fâcheux que ses lèvres noires dépassent aussi la vraisemblance. Au pied de la croix, sur la gauche, on aperçoit les têtes de deux hommes qui gravissent la pente cachée de la montagne, absolument comme dans le tableau de Rubens que possède le musée d'Anvers et qui représente le même sujet. L'élève toutefois n'a point égalé le maître [1].

[1] M. Morissens a dernièrement restauré cette toile de la manière la plus habile, en ménageant la couleur avec un soin tout particulier.

Cependant Rubens, occupé de ses missions diplomatiques et voyageant presque sans relâche en Hollande, en Angleterre et en Espagne, laissait le champ libre à son jeune rival. Aussi les commandes et les gens curieux de lui faire reproduire leurs traits vinrent-ils bientôt se disputer les magiques ressources de son talent. Il peignit en deux ou trois années plus de trente productions pour les églises et pour d'autres monuments publics. Une foule de grands personnages posèrent aussi devant lui. Ce fut alors qu'il copia les figures historiques de l'archiduchesse Isabelle, du cardinal Infant, de Marie de Médicis et de Gaston, duc d'Orléans, qui fuyaient la colère de Richelieu : le prince Thomas, le duc d'Aremberg, le duc d'Alva, Antoine Triest, évêque de Gand, l'abbé Scaglia, augmentèrent cette troupe illustre. Van Dyck y ajouta presque tous les hommes fameux de son époque, guerriers, poëtes, savants, historiens et artistes. Ferdinand II, Gustave-Adolphe, Wallenstein, Tilly, Papenhein se trouvent dans le nombre, et l'on suppose que l'artiste avait fait une excursion en Allemagne pour peindre leurs effigies.

Frédérick de Nassau, prince d'Orange, l'appela en Hollande, où il habitait le plus charmant séjour des Pays-Bas, la gracieuse ville de la Haye. Le peintre dut admirer les antiques ombrages de la promenade nommée *Le Bois*, reste des vieilles forêts néerlandaises, la sauvage tristesse des dunes et les gais canaux de la cité pittoresque, bordés de tilleuls verts, de maisons rouges et de nombreux navires, dressant leurs mâts plus haut que les toitures. Il fit les portraits du prince, de la princesse, de leur famille et d'autres personnes éminentes [1].

[1] De Piles assure que Van Dyck, sollicité par le cardinal de Richelieu, vint

Pendant qu'il était en Hollande, le désir lui prit de voir le célèbre François Hals. Il crut le trouver chez lui et alla frapper à sa porte. Mais l'artiste aimait mieux le tintamarre, la fumée des cabarets et les grosses couleurs des servantes joufflues que la sobre et calme retraite de l'atelier. On finit par le découvrir dans l'arrière-salle d'une tabagie, où il supputait philosophiquement combien de verres renferme une bouteille. « Un beau monsieur vous demande, » lui dit-on. Il avala une dernière gorgée pour ne pas mourir de soif en chemin et se dirigea lentement vers sa demeure. Antoine, le voyant paraître après une longue attente, lui dit qu'il était un amateur étranger, que sa réputation lui avait inspiré le désir de se faire peindre par lui, mais qu'il ne pouvait rester plus de deux heures. — « Je prendrai mes mesures en conséquence, » repartit François. Il saisit la première toile qui se trouva sous sa main, arrangea en toute hâte sa palette et attaqua le travail comme un soldat qui monte sur la brèche. Les coups de pinceau pleuvaient, l'image se dessinait comme par enchantement. — « Ayez la complaisance de vous lever, dit bientôt le joyeux artiste, et de regarder votre portrait. » — Van Dyck lui donna les plus grands éloges et se mit à causer sans façon avec lui, ayant soin de n'employer aucune expression technique. — « La peinture, lui dit-il au bout de quelque temps, me paraît une chose bien facile. J'ai envie d'essayer ce que je pourrais faire. » — Il prit donc une toile, le Hollandais s'assit à son tour, et Van Dyck trempa son pinceau dans la couleur. Il expédia la tâche aussi rapi-

en France peu de temps après; mais Félibien ne mentionne pas ce voyage, et De Piles est un si pauvre historien, que son affirmation dénuée de preuves ne mérite aucune confiance.

dement que François Hals lui-même. Le dernier s'étonnait de ce qu'un novice maniât le pinceau avec tant d'agilité. Ce fut bien autre chose quand l'artiste flamand lui montra son œuvre. Il n'y eut pas plutôt jeté les yeux qu'il s'écria : « Vous êtes certainement Van Dyck : lui seul est capable de travailler ainsi. » Et lui sautant au cou, il lui témoigna son plaisir d'une manière cordiale et rustique.

Van Dyck fit emporter son image et donna aux enfants du peintre ivrogne quelques pièces de dix florins. Les marmots ne les gardèrent pas longtemps ; le père se hâta de les mettre à l'abri dans sa poche, puis alla oublier son talent auprès d'une canette et se griser en l'honneur du généreux Anversois. Il était si content de son sort, qu'il avait refusé de le suivre à Londres [1].

Un des derniers morceaux que notre artiste exécuta avant de partir pour l'Angleterre fut l'*Érection de Croix* que l'on admire à Courtray. Les chanoines de l'église Saint-Martin, qui l'avaient demandé au grand homme, passaient pour n'avoir point su l'apprécier. Une lettre de Van Dyck lui-même prouve que l'anedocte est complétement fausse. J'en ai parlé dans la préface du quatrième volume de mon *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise :* je vais maintenant la traduire.

Anvers, 20 mai 1631.

Monsieur Braye,

Votre agréable lettre du 13 de ce mois et les douze petites gaufres m'ont été fidèlement remises ; j'ai reçu aussi de M. Marcus van Woonsel la somme de cent livres

[1] Campo Weyerman, p. 353 et 354. — Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*, t. II, p. 17.

flamandes (600 florins) pour le tableau que vous m'aviez commandé ; je vous remercie de ce double envoi. J'avais à cœur de vous satisfaire, et j'apprends avec plaisir que j'ai réussi, que le doyen et les autres chanoines ne sont pas moins contents de mon œuvre. Vous me demandez, comme souvenir, l'esquisse de ce morceau ; je ne veux point vous la refuser, quoique assurément, je n'accordasse le même avantage à nul autre. Je l'ai donc envoyée à M. Van Woonsel, afin qu'il vous la transmette ; sur quoi je finis, me tenant prêt à vous servir selon mes forces, vous priant d'agréer mes salutations cordiales et mes vœux pour que le ciel vous donne une vie longue et fortunée [1].

Votre humble serviteur,

Antoine van Dyck.

Les termes de cette missive montrent suffisamment que Van Dyck n'eut pas besoin de se quereller avec les chanoines et de leur dire qu'ils étaient des ânes. Les seuls ânes, dans cette affaire, ce sont les compilateurs qui prennent le nom d'historiens.

[1] Croirait-on que cette pièce a donné lieu à une sorte de plagiat? Elle avait été découverte par M. De Bast, avec plusieurs autres lettres du chanoine Braye, de Marcus van Woonsel et de Van Dyck, relatives au même sujet : M. De Bast publia celle-ci une première fois dans le 3e volume des *Annales Belgiques*, et une seconde fois dans le *Messager des arts et des sciences*, année 1825, p. 175. Un escamoteur littéraire eut pourtant l'audace de copier la missive et de l'insérer dans le bulletin de l'Académie archéologique d'Anvers, comme s'il avait fait lui-même la trouvaille. M. Hymans s'est laissé prendre au piége et a innocemment reproduit le mensonge dans sa traduction de Carpenter.

CHAPITRE IX.

Antoine van Dyck.

Description de plusieurs tableaux peints par Van Dyck. — Anecdote curieuse. — Faveur que Charles Ier témoigne à l'artiste. — Il le nomme chevalier. — Enthousiasme de l'aristocratie anglaise pour son talent. — Ses mœurs dissolues. — Il épouse Marie Ruthven. — Sa fin précoce.

La chronologie des peintures de Van Dyck n'est pas aussi connue, aussi bien établie que celle des ouvrages de Rubens. On a donc de la peine à suivre ses traces, à étudier les formes diverses de son talent. On ne sait, par exemple, à quelle époque il fit le tableau si digne d'intérêt que l'on voit au musée d'Anvers et qui représente le Sauveur sur la croix, entre saint Dominique et sainte Catherine de Sienne. Un rocher placé à la base du glorieux gibet porte cette inscription :

Ne patris sui manibus
terra gravis esset,
hoc saxum cruci advolvebat
et huic loco donabat
Antonius Van Dyck.

Elle révèle dans le peintre un sentiment de piété filiale honorable pour son père et pour lui, car ce sont les bons pères qui font les fils reconnaissants. Cette page commémorative fut exécutée pour le maître-autel de l'église des Dominicaines, où elle resta jusqu'à la suppression du couvent par l'empereur Joseph II [1]. Elle est pleine de douleur. Le Christ a cessé de vivre, mais ses traits fatigués conservent l'empreinte de ses généreuses souffrances. Pâle comme une lune d'hiver, sainte Catherine semble près de défaillir au pied de la croix. Une tristesse admirable est peinte sur le visage de saint Dominique. Malheureusement les deux têtes sont beaucoup trop petites pour les corps et de volumineuses draperies augmentent ce défaut. Les personnages n'occupent pas la moitié de la toile : des nuées, différents accessoires envahissent le reste. On peut dire avec certitude que Rubens n'eût pas ainsi composé ce tableau.

On ne sait pas non plus quand notre artiste peignit les deux magnifiques toiles du musée d'Anvers, qui représentent le Christ mort et descendu de croix. L'une passe pour avoir été faite pendant son séjour en Italie, l'autre le fut évidemment après son retour. Le dessin et la couleur de la première trahissent l'influence de Venise : on y remarque les teintes sombres, chaudes et harmonieuses du Titien. Le corps du Fils de l'homme est appuyé sur le giron de sa mère, assise au pied d'une roche. Les bras étendus, elle regarde le ciel avec désespoir et a l'air d'implorer le secours divin, pour résister à l'affliction qui l'accable. Saint Jean soulève la main

[1] Elle orna depuis lors la sacristie des Dominicains; les Français l'enlevèrent en 1794. Théodore van Lerius, *Notice sur le Catalogue du musée d'Anvers*; Gand, 1851.

gauche du Christ et en montre la plaie à un ange sortant des nues. Celui-ci joint les mains d'un air de profonde tristesse ; un autre envoyé cache sa figure et ses pleurs. Ce cadavre étant placé de côté, le spectateur le voit de face ; c'est un beau travail assurément. La vigueur, l'harmonie, le noble caractère et l'habile disposition de l'ensemble frappent dès le premier abord.

Le goût de Rubens a jeté sur le second morceau un reflet bien visible : seulement les types sont plus fins, plus élégants que chez le maître. Une grande roche qui surplombe et une partie du ciel occupent tout le haut de l'image, ce qui est contraire aux principes de Pierre-Paul. Nous ne signalerons pas quelques autres différences moins graves. Le Christ a bien la pesanteur et l'inerte abandon de la mort. Sa mère regarde le ciel avec un sentiment de profonde douleur et paraît invoquer l'assistance du juge éternel, comme dans l'œuvre précédente. Madeleine porte cette magnifique robe de soie jaune que Rubens a coutume de draper autour d'elle. Elle baise la main du grand prophète en versant des larmes ; sur la figure de saint Jean roulent aussi des pleurs.

Pendant les cinq années où Van Dyck étonnait ses compatriotes en multipliant les preuves de son talent supérieur, il ne faut pas croire qu'on le laissât tranquille. Les flèches perdues des envieux sifflaient à ses oreilles. Mais s'ils ne l'atteignaient point au cœur, ils troublaient du moins son repos. Schut, Van Hoeck et d'autres jaloux, ses anciens camarades d'atelier, allaient partout le dénigrant. Il peignait d'une façon mesquine, à les entendre ; « il ne savait pas manier la brosse et ils lui avaient vu exécuter la poitrine d'un ange grand

comme nature avec un petit pinceau [1]. » Le dégoût de ces tracasseries lui avait fait accepter avec empressement l'invitation du prince d'Orange. Elles le déterminèrent bientôt à quitter sa patrie.

Mais avant de s'embarquer pour Londres, il essuya une dernière mésaventure, qui fut loin de changer sa résolution. Un certain évêque, nommé Antoine, lui fit dire de passer chez lui pour exécuter son portrait. Ce prélat avait des formes colossales, qui lui eussent permis de jouer le rôle de saint Christophe dans les célèbres processions d'Anvers. Au contraire, Van Dyck était plus grand sous le rapport intellectuel que sous le rapport matériel. Il envoya au palais du prince de l'Église tout son attirail de peintre, puis il se présenta lui-même. Son bagage était resté dans une antichambre, où le porteur l'avait placé. Le noble personnage reçut le coloriste sans abandonner son fauteuil de velours vert et ne répondit à ses compliments que par un signe de tête. Ce salut de bélier vexa le grand homme, mais il dissimula son humeur et garda le silence, pour voir comment se terminerait cette farce ecclésiastique. Le prêtre dévisageait l'artiste avec une sainte effronterie, comme un pasteur habitué à régir despotiquement le troupeau des fidèles : mais dans cette lutte de regards, le peintre ne lui laissait aucun avantage. Il finit donc par lui adresser la parole avec l'aménité d'un ours. : « N'êtes-vous pas venu, lui demanda-t-il, pour faire mon portrait? » — « Je me tiens à la disposition de votre Éminence, » repartit Van Dyck ; et s'étant offert une chaise à lui-même, il s'assit tranquillement. L'évêque attendit, le coloriste ne bou-

[1] Campo Weyermau, t. 1er, p. 302.

gea pas. « Mais, s'écria le Goliath tonsuré, pourquoi n'allez-vous point chercher vos instruments? Comptez-vous que j'irai moi-même? » — « Comme vous n'avez point commandé à vos domestiques de me les apporter, je pensais, dit le peintre, que vous vouliez me rendre ce service. » Le prélat devint du plus beau rouge cramoisi, et, s'élançant hors de son fauteuil, il vociféra dans un transport de colère : « Antoine, Antoine, vous n'êtes qu'un petit aspic, mais vous renfermez beaucoup de venin. » Le dessinateur se dirigea vers la porte : il craignait que le pieux colosse ne tombât sur lui et ne l'écrasât de sa pesanteur bénite. Quand il fut près du seuil, il se moqua de l'orgueilleux dignitaire, si indigne du rang qu'il occupait, et lui cria d'un air goguenard : « Antoine, Antoine, vous êtes un volumineux personnage; mais vous ressemblez à l'arbre qui produit la cannelle : l'écorce est en vous ce qu'il y a de meilleur [1]. »

Cependant Charles Ier, grand amateur de peinture, désirait appeler et fixer Van Dyck en Angleterre. Il avait alors pour premier ministre le comte d'Arundel, qui connaissait et protégeait depuis longtemps l'élève de Rubens. Un portrait de Nicolas Lanière, maître de chapelle de Sa Majesté, fait par l'artiste à Anvers, augmenta le désir du prince. Sir Endimion Porter, gentilhomme de sa chambre, lui avait donné une autre toile de Van Dyck, figurant Armide et Renaud. Le favori du mo-

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 305 et suiv. L'auteur hollandais nomme cet individu Antoine Triest : il commet par là une erreur évidente, car Van Dyck a non-seulement peint le portrait du judicieux évêque de Gand, mais il l'a en outre gravé. C'était un habile connaisseur en peinture. Rubens avait exécuté pour lui le Massacre des Innocents et la Conversion de saint Paul. Duquesnoy fit son buste et son mausolée. L'anecdote de Campo Weyerman ne m'inspire donc pas grande confiance, mais je l'ai rapportée afin qu'on ne me reprochât pas de l'avoir omise.

narque pria donc l'habile portraitiste de venir dans la Grande-Bretagne. Il y arriva en 1632, à la fin de mars ou au commencement d'avril, et fut reçu par le roi de la manière la plus flatteuse. Il lui donna d'abord pour séjour la maison d'Edouard Norgate, protégé du comte d'Arundel, et voulut que toutes ses dépenses fussent à sa charge [1].

« Son envie de loger confortablement le grand homme est prouvée, dit Carpenter, par une pièce que l'on garde aux archives de l'État et qui fut écrite sous sa dictée par sir François Windebanke : elle est intitulée : « *Choses à faire.* » On y trouve cette note : « *Parler à Inigo Jones d'une maison pour Van Dyck.* » On lui assigna bientôt des appartements à Blackfriars, et une résidence champêtre à Eltham, dans le comté de Kent. Le sort voulait enfin le dédommager de ses longues tribulations.

L'élégance aristocratique de Van Dyck, les termes choisis dont il se servait et ses mœurs distinguées plaisaient au monarque. Il lui montra sur-le-champ une faveur peu ordinaire, car il n'avait pas moins de sympathie pour l'homme que pour l'artiste. Souvent il quittait dans sa barque le palais de Whitehall et s'en allait oublier près du peintre les graves questions de la politique. Son esprit se calmait devant les scènes tranquilles imitées par le pinceau. Il examinait d'un œil attentif le travail du glorieux banni. Là du moins les passions des hommes n'étaient plus menaçantes : elles ne servaient qu'à inspirer le génie et prenaient un caractère de grandeur poétique, de sublime désintéressement. La douce

[1] Ce fait est constaté par un acte sous seing privé, qui porte la date du 21 mai 1632. Voyez *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck*, par Hookham Carpenter.

lumière de l'atelier semblait encore les rendre plus pures.

Au bout de trois mois, le 5 juillet 1632, le prince nomma l'artiste flamand chevalier. Il lui fit en outre présent d'une chaîne d'or à laquelle était suspendu son portrait environné de diamants. L'habile coloriste avait dejà peint le monarque en pied, ayant près de lui l'héritier du trône et la Reine, qui tient dans ses bras la princesse Marie : cette œuvre excellente orne le château de Windsor. Il avait même exécuté une autre image en pied du roi et une effigie moins grande de la reine.

Van Dyck eut toujours la passion des héros et des tyrans, un goût très-vif pour les plaisirs de l'amour. Dès son arrivée à Londres, il se laissa exalter par les belles formes de Lady Venetia, femme de son ami et protecteur, sir Kenelm Digby. Quatre fois dans une seule année, cet admirable modèle communiqua ses enchantements à son pinceau. Une des toiles nous l'offre sous les attributs de la Prudence, et mérite le nom de chef-d'œuvre [1]. Lady Venetia mourut subitement le 1er mai 1633. L'artiste voulut encore la peindre sur son lit funèbre. Il lui donna l'expression d'un tranquille sommeil : sa pâleur dénote seule qu'elle n'est plus de ce monde. A côté d'elle se trouve une rose fanée, emblème de sa grâce et de sa fragile existence. Pour l'impassible nature, la fleur qui vit un jour, loin de tous les regards, et la femme que le poëte adore, ont absolument le même prix.

Pendant les deux premières années que Van Dyck passa en Angleterre, le Roi fit, pour ainsi dire, un usage

[1] Elle est au château de Windsor.

continuel de son pinceau [1]. Il lui accorda, le 17 octobre 1633, une pension annuelle de deux cents livres sterling. L'exemple de Charles entraîna toute la noblesse : on rechercha l'honneur d'être peint par l'artiste et de le protéger. Cette affluence permit au grand homme de vivre dans le luxe et les plaisirs. « Accoutumé de bonne heure à voir le faste que déployait Rubens, ayant habité, pendant son séjour en Italie, les palais des nobles amateurs, il en avait gardé une secrète affection pour toutes les jouissances de la richesse et de la vanité. Lorsqu'il était à Rome, il menait déjà si grand train et portait un si brillant costume, qu'on le nommait d'ordinaire : *Il pittore cavalieresco* » [2]. Les seigneurs, qui se pressaient maintenant à sa porte, lui fournirent les moyens d'étaler un bien autre équipage. Il tenait table ouverte pour ses amis et pour les personnes dont il copiait la figure. De nombreux domestiques, des carrosses, des chevaux, lui donnaient l'apparence d'un prince. Sa toilette, son ameublement, tous les détails de son intérieur étaient en proportion. Il rivalisait fièrement avec les ducs et les lords. On trouvait chez lui des musiciens et des chanteurs, qui égayaient ses modèles et ses convives [3]. Ce fut bientôt une nécessité pour les élégants d'aller voir son atelier. Le monarque lui-même lui rendait fréquemment visite.

Mais une dépense qui égalait à elle seule toutes les autres, c'étaient ses libéralités en amour. Ses maîtresses [4]

[1] Les paiements indiqués sur les registres de la trésorerie constatent ce fait.

[2] Carpenter, p. 36.

[3] Campo Weyerman, t. Ier, p. 308.

[4] Une d'entre elles, Marguerite Lemon, paraît avoir été une femme d'une grande distinction ; Van Dyck fit son portrait, que Hollar, Gaywood, Lommelin et Marin ont gravé. *Hookham Carpenter.*

puisaient hardiment dans sa bourse, et les lois du bon ton lui défendaient de compter avec elles. Sa nature voluptueuse l'en eût d'ailleurs empêché. Sentant sa faiblesse, il a peint plusieurs fois le dramatique épisode de Samson livré aux Philistins et l'aventure moins cruelle de Renaud.

Presque toutes les grandes salles des châteaux d'Angleterre furent bientôt peuplées de ses images. Les portraits qu'il fit alors, pendant les premières années de son séjour, passent pour être les meilleurs : la verve et le soin, l'expression et les qualités matérielles s'y trouvent réunis. Mais peu à peu il prit l'habitude de travailler plus rapidement. De Piles nous donne sur ses procédés de si curieux détails que nous devons transcrire le passage : « Le fameux Jabach, connu de tous les amateurs des beaux arts, qui était ami de Van Dyck et lui avait fait faire trois fois son portrait, m'a conté qu'un jour, parlant à ce peintre du peu de temps qu'il mettait à faire ses portraits, il lui répondit qu'au commencement il avait beaucoup travaillé et beaucoup peiné ses ouvrages, pour sa réputation et pour apprendre à les faire vite dans un temps où il travaillait pour sa cuisine. Voici quelle conduite il m'a dit que Van Dyck tenait ordinairement : il donnait jour et heure aux personnes qu'il devait peindre et ne travaillait jamais plus d'une heure par fois à chaque portrait, soit à ébaucher, soit à finir, et son horloge l'avertissant de l'heure, il se levait et faisait la révérence à la personne, comme pour lui dire que c'en était assez pour ce jour-là, et convenait avec elle d'un autre jour et d'une autre heure : après quoi son valet de chambre lui venait nettoyer ses pinceaux et lui préparer une autre palette, pendant qu'il recevait une autre per-

sonne à qui il avait donné heure. Il travaillait ainsi à plusieurs portraits en un même jour, avec une vitesse extraordinaire. Après avoir légèrement ébauché un portrait, il faisait mettre la personne dans l'attitude qu'il avait auparavant méditée, et avec du papier gris et des crayons blancs et noirs, il dessinait en un quart d'heure sa taille et ses habits, qu'il disposait d'une manière grande et avec un goût exquis. Il donnait ensuite ce dessin à d'habiles gens qu'il avait chez lui, pour le peindre d'après les habits mêmes que les personnes avaient envoyés exprès, à la prière de Van Dyck. Les élèves ayant fait d'après nature ce qu'ils pouvaient aux draperies, il passait légèrement dessus et y mettait en très-peu de temps, par son intelligence, l'art et la vérité que nous y admirons. Pour ce qui est des mains, il avait des personnes à ses gages, de l'un et de l'autre sexe, qui lui servaient de modèles [1]. » Il retenait souvent à dîner ses clients aristocratiques, afin de mieux étudier leur physionomie et de retoucher leur portrait dans une dernière séance, lorsque leur visage était encore animé par la joie du festin.

Quelle que fût son activité, il n'aurait pu faire seul les nombreux travaux qu'on lui demandait. Trois élèves d'un talent remarquable devinrent ses collaborateurs. Le premier, qui passe pour être né à Dunkerque et se nommait Jean de Reyn, avait été formé par lui-même dans son atelier d'Anvers. Il l'accompagna en Angleterre comme son aide fidèle et y resta jusqu'à la mort du grand peintre. C'était un de ces hommes de talent si timides, qu'ils ont toujours besoin d'un patron. David Beek,

[1] De Piles, *Cours de peinture par principes;* Paris, 1708; pages 291 et suivantes.

quoique né en 1621, rendit quelques services à Antoine[1]; la nature lui avait donné un talent facile et rapide, qui se développa de bonne heure. Charles I[er] lui dit un jour : « Parbleu, Beck, je crois que vous pourriez peindre à cheval et en courant la poste[2] ! » Un nommé Jacques Gandy, plus habile que fameux, le seconda encore de son pinceau. Ses portraits sont presque aussi beaux que ceux de Van Dyck lui-même. Le marquis d'Ormond l'ayant emmené en Irlande, sa gloire s'est enfouie dans les châteaux de cette île peu visitée.

Mais leur secours ne suffit pas au prodigue Flamand pour soutenir son luxe royal. Les guinées passaient à travers ses doigts, comme à travers les mailles d'un filet. Un jour qu'il était en train de peindre Charles I[er], le roi causant avec le comte d'Arundel du mauvais état de ses finances, remarqua que l'artiste l'écoutait de toute son attention. « Et vous, chevalier, lui dit-il en souriant, connaissez-vous l'embarras de chercher quelques mille livres ? » — « Oui, sire, repartit Van Dyck ; lorsqu'on tient table ouverte pour ses amis et qu'on ne ferme jamais sa bourse à ses maîtresses, on fait souvent connaissance avec le fond de son tiroir[3]. »

Le travail n'étant pas assez productif au gré de ses désirs, de son avidité insatiable, il voulut tirer d'une autre source l'argent qui lui manquait. Pendant que Rubens était à Londres, un alchimiste nommé Brendel vint le trouver et lui offrit la moitié des immenses trésors qu'il allait bientôt acquérir, s'il voulait seulement lui faire faire un laboratoire et l'aider dans ses recher-

[1] Il n'avait que vingt ans, lorsque Van Dyck termina sa carrière.
[2] Campo Weyerman, t. II, p. 171.
[3] Campo Weyerman, t. I[er], p. 312.

ches. Mais le fin diplomate ne se laissa pas séduire. Il ouvrit la porte de son atelier, montra au charlatan ses ouvrages et lui dit d'un ton moqueur : « Vous venez trop tard, mon brave homme ; il y a longtemps que j'ai découvert la pierre philosophale. Ma palette et mes pinceaux valent mieux que votre secret. » Van Dyck ne fut pas aussi sage. Il devint la dupe des chimistes polonais, des vagabonds allemands et des filous italiens : c'était dans cette noble société qu'il travaillait au grand-œuvre! Ses gains légitimes s'évanouissaient en fumée, ou allaient garnir les poches des mécréants. Les vapeurs malsaines des fourneaux minaient sa constitution peu robuste.

De toutes les passions mauvaises, la cupidité est celle qui dégrade le plus les hommes. Elle finit par communiquer à Van Dyck, le peintre élégant, une sorte de platitude bourgeoise. Comme il exécutait un jour le portrait de Henriette de France et copiait ses belles mains avec une attention toute particulière, la princesse lui demanda pour quel motif il les soignait plus que son visage : « Parce que j'attends de ces mains admirables, dit l'artiste, une récompense généreuse et digne de leur perfection. » Descamps trouve cette réponse charmante!

Van Dyck aimait lady Stanhope, qui était amoureuse d'un autre. Il fit son portrait et l'accabla de ses galanteries pendant l'ouvrage. Mais quand il fallut le payer, il entra en dispute avec elle, et lui déclara que si elle ne lui donnait point la somme demandée, il enverrait le tableau à un acheteur moins parcimonieux. Un boutiquier ne se fût pas autrement conduit.

La débauche, le goût du luxe et l'alchimie ne ravalaient pas seulement son caractère, ils affaiblissaient de jour en jour son organisation. Pour subvenir aux dé-

penses de son libertinage et de ses divertissements nocturnes, il finissait d'épuiser ses forces par un labeur trop soutenu. Deux portraits, où il s'est peint lui-même, causent au spectateur une profonde émotion. L'un nous le montre frais, souriant, vermeil, portant dans son regard les espérances de la jeunesse [1]. D'épais cheveux blonds entourent son élégant visage. Un faible duvet ombre à peine sa lèvre supérieure. La peinture même est grasse, rose, brillante, a une sorte de physionomie printanière. Il est là devant nous, dans toute sa puissance, l'homme de talent auquel les orages, les folles passions et les tristesses de la vie n'ont rien fait perdre encore des ressources que la nature octroie à ses favoris, pour leur bonheur et pour leur gloire.

Sur l'autre portrait, le charme juvénile a disparu [2]. L'œil, naguère si vif et si doux, est terne comme le désenchantement : des paupières rougeâtres et fatiguées enveloppent une prunelle mate. Où est-il ce regard joyeux et plein d'attraction, qui nous avait d'abord séduits ? Il paraît, hélas ! considérer l'avenir comme un sol aride, comme un défilé sans issue. La maigreur des joues, le front soucieux, la teinte maladive de la peau trahissent les ravages d'une existence à la fois laborieuse et tourmentée. La chevelure n'a plus son éclat, son abondance première ; elle s'est raréfiée avec les ans, elle a perdu son lustre et atteste par sa confusion les mœurs désordonnées du peintre. Une chemise et une veste de velours, sur laquelle pend une chaîne, composent tout son costume. On en remarque la négligence et la distinction : c'est le déshabillé coquet d'un homme du

[1] Cette image se trouve à Florence.
[2] On le voit au musée du Louvre.

monde, après une nuit voluptueuse. Autour de l'image flotte une vapeur d'or et le tableau a un aspect radieux. C'est comme le génie du peintre illuminant les ruines de sa constitution délabrée, formant un crépuscule poétique à ses jours sur le déclin. Oh ! s'il avait pu revoir alors la tête sereine tracée vingt ans auparavant ! De quel effroi l'eût pénétré une si cruelle métamorphose ! Quelles réflexions amères lui eût inspirées la formidable puissance qui, avant d'exécuter l'homme, le mutile peu à peu et lui arrache la vie lambeau par lambeau !

Ce fut vers cette époque cependant qu'il mit au jour une de ses productions les plus belles, les plus extraordinaires. Je veux parler du magnifique portrait de Charles Stuart, qui orne la collection du Louvre [1]. Il semble que le monarque se soit perdu à la chasse et que fatigué d'une longue course, ignorant où il se trouve, il soit descendu de cheval. Derrière lui deux pages tiennent la noble bête. Les derniers arbres de la forêt projettent leur ombre sur ce groupe. On aperçoit au loin les flots d'une mer tranquille, où un navire fuit à pleines voiles. Les traits du malheureux souverain expriment cette faiblesse morale et ce courage guerrier, qui formaient en lui un mélange si intéressant. Il regarde le spectateur, dans une attitude exquise, la main droite sur le pommeau d'une grande canne, la main gauche sur la hanche. On dirait que le peintre a prévu la fuite du monarque et les heures d'angoisse qu'il devait passer au bord du détroit, cherchant des yeux un vaisseau libérateur qui pût le conduire en France. Hélas ! les vents l'emportent, cet

[1] Le mémoire qui le mentionne fut présenté au roi par Van Dyck à la fin de l'année 1638. Le peintre en demandait deux cents livres et n'en obtint que cent, Charles étant alors forcé de faire des économies.

espoir suprême ! Les voiles s'amoindrissent et vont bientôt disparaître dans la brume de l'horizon [1].

En dépit de son sujet, ce travail a l'importance d'un morceau d'histoire : les années ont suffi d'ailleurs pour changer son caractère primitif.

Entraîné par son amour de l'or, Van Dyck n'exécuta guère que des effigies, pendant qu'il habitait la Grande-Bretagne. Il composa seulement neuf ou dix peintures d'un autre genre [2] : dans plusieurs même les personnages n'étaient que des portraits entourés d'attributs ou ornés de costumes historiques. Les tableaux de Rubens, qui couronnaient la salle des banquets à Whitehall, faisaient naître en lui une émulation et un regret bien légitimes. Il aurait voulu entreprendre aussi quelque œuvre étendue et imposante. Il offrit donc au roi, par l'intermédiaire de sir Kenelm Digby, de peindre sur les murs latéraux l'histoire du fameux ordre de la Jarretière. Le monarque trouva le projet excellent et lui fit aussitôt commencer les esquisses. Il lui indiqua, entr'autres scènes, l'institution de l'ordre par Édouard III, la procession des chevaliers en grand costume, la cérémonie usitée pour l'installation de chaque membre et la fête de Saint-Georges. Mais quand il fallut fixer le prix, Van

[1] Comme le personnage qu'il représente, ce tableau a eu la plus singulière destinée. « Sous prétexte que le page qui accompagna Charles I[er] dans la fuite de ce monarque était un *Du Barry* ou *Barrymore*, on fit acheter à Londres, à la comtesse Du Barry, le beau portrait que nous avons à présent dans le Museum. Elle fit placer le tableau dans son salon, et quand elle voyait le roi incertain sur la mesure violente qu'il avait à prendre pour casser son parlement et former celui qu'on appela le parlement Maupeou, elle lui disait de regarder le portrait d'un roi qui avait fléchi devant son parlement. » *Mémoires de M[me] Campan*, t. I[er], p. 33. On croyait alors, comme on voit, que le tableau représente la fuite de Charles I[er], mais c'est une erreur.

[2] Bellori en fait l'énumération dans sa biographie de Van Dyck.

Dyck demanda une somme tellement exorbitante que Charles renonça immédiatement à un dessein trop coûteux. Selon Bellori, le peintre aurait exigé 75,000 livres, selon Graham 80,000, ou deux millions de notre monnaie. On a peut-être grossi le chiffre, mais il fut sans doute considérable, puisque le souverain eut peur [1]. Les affaires du royaume ne lui permettaient pas de prodiguer ainsi l'argent.

Pour enlever le peintre à ses homicides débauches, à ses ruineuses spéculations, Charles lui fit épouser une jeune personne très-belle qui se nommait Marie Ruthven. Elle était fille de Patrick Ruthven, médecin habile et comte de Gowrie. Impliqué dans une conspiration, il avait longtemps habité les cachots de la Tour. La justice dépouille ceux qui lui passent par les mains, et la famille Ruthven ne possédait plus que son grand nom. Marie occupait un emploi à la cour de la reine Henriette, où elle avait été élevée. Les présents du roi devaient former toute sa dot; mais elle était alliée à d'illustres familles, ayant pour tantes la duchesse de Montrose, la duchesse de Lennox et la comtesse d'Athol [2].

Cependant l'horizon de l'Angleterre devenait chaque jour plus sombre et plus menaçant. Les coffres du monarque étaient vides et l'on entendait craquer les rouages politiques près de se briser. Les fonds arrivaient lentement à la bourse de l'artiste. Il résolut de quitter l'Angleterre et d'aller chercher fortune. En 1640, vers le commencement de l'automne, il s'embarqua pour la

[1] Bellori prétend que l'artiste devait seulement exécuter des cartons de tapisseries. La somme même réclamée par Van Dyck me semble prouver le contraire.

[2] Carpenter, p. 30.

Flandre avec sa gracieuse compagne. Il fut très-bien reçu à Anvers. Pendant qu'il y séjournait, il apprit que le roi de France voulait orner de peintures la galerie du Louvre. Il part aussitôt, espérant qu'on le chargera de ce travail, comme on avait chargé Rubens de décorer le Luxembourg. Mais Poussin, mandé par Louis XIII, était arrivé d'Italie et se disposait à commencer l'ouvrage. On remercia donc le peintre belge, qui passa inutilement deux mois à Paris. Quand Vouet se fut débarrassé de ce compétiteur trop dangereux, il se délivra de Poussin, et un homme médiocre l'emporta sur deux grands hommes. C'était dans l'ordre. Van Dyck retourna en Angleterre.

Les troubles du royaume avaient augmenté pendant son absence. Le long parlement ne tarda point à se réunir et à mettre en accusation lord Strafford. Au mois de mars 1641, la famille royale se dispersa; l'infortuné souverain chercha un refuge dans la cité d'York et sa femme traversa la mer. Le chagrin accabla Van Dyck : les malheurs d'une famille qu'il aimait et qui l'avait si noblement protégé, les catastrophes publiques et ses douleurs particulières se réunirent pour épuiser sa constitution affaiblie. On voyait sur sa figure que la lutte ne se prolongerait pas. Le roi Charles, après son retour d'Écosse, fut attendri par les souffrances du peintre, malgré la déplorable situation où il se trouvait lui-même. Il promit une gratification de 300 livres sterling à son docteur, s'il guérissait le malade. Les efforts et la science du médecin furent inutiles. Le 1er décembre, Marie Ruthven accoucha d'une fille, seule héritière de Van Dyck. L'artiste expira le 9 du même mois en son logis de Blackfriars. Il avait quarante-deux ans. Le surlendemain on l'enterra dans le chœur de l'ancienne cathédrale Saint-

Paul, près du tombeau de Jean de Gand. L'incendie a plus tard dévoré sa sépulture. Il ne reste de lui que ses toiles immortelles.

Le 1er décembre, il avait fait son testament, déposé à *Doctor's Commons* [1]. Un de ses legs nous apprend que, outre sa fille légitime, il avait une fille naturelle appelée Marie-Thérèse, qui habitait Anvers. Malgré ses dissipations, il possédait encore plusieurs centaines de mille francs. Il partagea tous ses biens entre sa femme, ses sœurs et ses deux filles. Mais tels furent les troubles produits par la révolution d'abord et ensuite par la guerre avec la Hollande, que les héritiers prirent seulement copie de l'acte en 1663, au bout de vingt-deux ans. Ils s'étaient, selon toute vraisemblance, depuis longtemps distribué les fonds, terres et autres valeurs. Il ne s'agissait plus dès lors que de recouvrer autant que possible les sommes qui étaient dues à l'artiste. Cette revendication traîna en longueur; soixante-deux ans après la mort de Van Dyck, l'affaire n'était pas terminée.

La femme du grand homme se montra aussi peu jalouse de garder son nom que la femme de Rubens. Elle épousa en secondes noces sir Richard Pryse de Goggerdan, baronnet, qui lui-même avait déjà été marié. Elle ne lui donna point d'enfants.

Justiniana, la fille qu'elle avait eue de Van Dyck, épousa sir John Stepney de Pendegrast [2], dans la province de Pembroke, troisième baronnet de ce nom. Charles II lui accorda en 1661 une rente viagère de deux cents livres, qui fut d'abord très-irrégulièrement

[1] Carpenter donne le texte de cette pièce officielle, rédigée en anglais.

[2] Carpenter écrit à tort *Frendergast* : voyez plus loin l'épitaphe de George Stepney.

payée. Elle adressa donc une plainte au roi, lui disant que cette pension était sa seule et unique ressource. Le monarque fit droit à sa demande, ou, si l'on aime mieux, à sa prière. George Stepney, poëte et ambassadeur, qui représenta huit fois la Grande-Bretagne sur le continent, était son fils. Johnson ne lui reconnaît pas grand mérite comme auteur, mais avoue qu'il obtint de son vivant un succès incontesté. Il ne fut pas moins heureux dans ses missions, où il déploya une habileté peu commune. Etant mort en 1707, à l'âge de 44 ans, on lui fit un convoi splendide et on l'enterra sous les voûtes de Westminster, qui abritent encore son tombeau [1]. Cette famille s'éteignit en 1825.

Van Dyck a reproduit lui-même à l'eau-forte une vingtaine de ses portraits, trois tableaux et le buste de Sénèque d'après un marbre antique. Ces gravures ne sont pas de celles qui plaisent à la foule : l'exécution en est rude et l'aspect désordonné. Mais quelle expression dans

[1] L'épitaphe latine contient des renseignements sur la carrière, sur les dons naturels et acquis de ce diplomate jadis illustre : aussi croyons-nous devoir la traduire.

« Ici repose George Stepney, homme d'épée, que la finesse de son esprit, ses connaissances littéraires, l'agrément de son commerce, sa pratique des choses, son habitude de la haute société, l'élégance de ses discours, de son style et de ses manières, les services importants rendus par lui à la Grande-Bretagne et à l'Europe, ont fait beaucoup admirer pendant sa vie et feront célébrer dans toutes les époques. Il s'est acquitté de plusieurs ambassades avec tant de diligence, de zèle et de bonheur, que non-seulement il n'a jamais trompé l'espoir des augustes souverains Guillaume et Anne, mais a souvent dépassé leur attente. Après une longue carrière d'honneurs parcourue en peu de temps, il rendit paisiblement son âme, qui aspirait à une plus noble sphère, ayant assez vécu pour la gloire, bien que son existence ait été courte.

» Issu de la famille équestre des Stepney de Pendegrast, dans le comté de Pembroke, il vint au monde à Westminster, en 1663. — Il mourut à Chelsey, et fut transporté ici en 1707, ayant pour escorte une foule de grands personnages. »

les figures ! Quelle vie dans les regards ! Quelles poses faciles et naturelles ! On retrouve là toutes les qualités du grand peintre, sauf le charme du coloris [1].

Malgré la promptitude avec laquelle Van Dyck animait ses toiles, pendant la seconde partie de sa carrière, beaucoup de personnes regardent les portraits qu'il fit alors comme les plus beaux de tous. L'inspiration y domine et couvre de son opulence la légèreté du travail. L'artiste eut donc le bonheur de mourir à propos, avant l'heure où le génie tombe en défaillance. Son pays natal lui avait toujours été funeste : de longues commotions allaient bouleverser sa patrie adoptive. Sa lèvre effleura seulement la coupe amère : il ne but pas le fond de la liqueur empoisonnée.

[1] Carpenter donne de nombreux détails sur les eaux-fortes de Van Dyck.

CHAPITRE X.

Jacques Jordaens.

Jordaens a été mal apprécié. — Son Christ chassant les vendeurs du temple. — Naissance du peintre à Anvers. — Il se marie de bonne heure et embrasse le calvinisme. — Il devient le plus éblouissant des coloristes. — Différences entre sa manière et celle de Rubens. — Ses splendides tableaux de genre. — Il meurt très-vieux.

Rubens n'eut pas seulement la gloire de cultiver tous les genres, il eut encore celle d'inspirer les talents les plus divers. Dans sa fougue panthéistique, il avait embrassé la nature sous les mille formes où s'incarne sa puissance. De ces vigoureux embrassements sortit une race multiple, ardente et infatigable. Les traditions religieuses, l'histoire, les scènes d'intérieur, le paysage, la vie rustique, les animaux, les fleurs, la gravure, la sculpture, l'architecture, ils abordèrent tous les sujets, s'occupèrent de tous les arts pour tout métamorphoser. Jamais grand homme ne conquit l'avenir à la tête d'un plus brillant cortége. Sauf un très-petit nombre, ses

élèves ne sont pas appréciés selon leur mérite. On a les idées les plus imparfaites sur leur valeur personnelle et sur les rapports qui les unissent à leur chef. Après Van Dyck, l'ombre commence. Nous tâcherons de familiariser nos lecteurs avec cette troupe majestueuse.

Jacques Jordaens n'est pas le moins digne d'intérêt parmi ceux qui la composent. Nul historien, nul critique n'a saisi le caractère de ses ouvrages. On les a loués d'une manière vague et insignifiante. Nous ne parlons, bien entendu, que des auteurs morts, ce peintre n'ayant donné lieu en France à aucun travail contemporain. Cela m'étonne, je l'avoue, car il est peut-être mieux représenté au Louvre que dans toute autre galerie.

Quel visiteur n'admire le tableau de ce maître, où Jésus chasse du temple les marchands qui le souillent? Pâle, la barbe et les cheveux incultes, il lève le fouet vengeur. Son type est bien celui d'un homme que dévore sa pensée : la noblesse des traits s'accorde avec la noblesse de l'expression. La colère même prend sur sa figure un air de tristesse et de douceur. Au fort de son indignation, une miséricorde céleste modère encore sa main. Sa belle stature, ses formes sveltes et harmonieuses, son attitude imposante achèvent de lui donner un caractère sublime. On croit lui entendre dire comme dans l'évangile selon saint Mathieu : « Ma maison est une maison de prière, et vous en avez fait une caverne de voleurs! » Ce qui montre qu'à toutes les époques, les trafiquants ont inspiré un souverain mépris.

En face de cette menaçante apparition de la justice, la tourbe des vendeurs semble plus laide et plus triviale. Ils forment une scène comique, pleine de puissance et de désordre. Ici un vieillard tombe à la renverse, en-

traînant le fauteuil où il méditait quelque artifice. Là, une vieille remet ses poules dans leur cage, afin de les emporter; elle jette au Christ des regards moqueurs et insolents. Blâmer les honnêtes subterfuges du commerce, maudire un brigandage si lucratif, autorisé par les lois, c'est de la démence! Au diable soit le fou, l'utopiste, le rêveur, la tête creuse! Ainsi pense la matrone, et sa figure exprime sa juste indignation. Toute la bande partage ses sentiments. Un homme en cheveux gris vocifère contre Jésus, dont il évite néanmoins les coups. Cette grosse femme vêtue de rouge, portant un gros enfant blond, imite sa prudence. Un jeune garçon est culbuté la tête en bas, les jambes en l'air : un autre grimpe à une colonne. Des ânes, des bœufs, des chiens, des moutons, de la volaille, s'agitent pêle-mêle dans la foule avide. Derrière le Christ, une femme emporte sur sa tête une corbeille de fruits, en souriant d'un air goguenard. Se moque-t-elle des vendeurs consternés ou du Fils de Dieu qui les châtie? son fardeau est la meilleure réponse : *Fervet avaritiâ, miserâque cupidine pectus.*

Dans un coin, trois mendiants, trois têtes admirables, considèrent la punition et l'effroi des marchands avec un air de satisfaction railleuse, qu'il serait impossible de mieux exprimer. L'un deux surtout a une attitude et une mine triomphantes, où la haine prend les traits du sarcasme. Ce sont les déshérités du monde, jouissant des malheurs et des craintes qui tourmentent les favoris du hasard. L'égalité dans l'infortune les console de leur misère, attendu que le privilége dégrade notre espèce en bas de la société comme en haut.

Quatre Pharisiens, placés dans deux tribunes, examinent la scène tumultueuse. Gras, vermeils, lustrés,

bien vêtus, il sont la personnification de la ruse et de l'égoïsme. La fatuité d'un injuste bonheur s'étale sur leur visage. Nul éclair de sympathie, de charité, n'illumine leur œil sec et dur. Ce sont des vautours à face humaine, cherchant une proie sans défense, car ils n'aiment guère la lutte, et leur bassesse n'a d'égale que leur lâcheté. Hommes de loi sans scrupules, ambitieux sans miséricorde, faux Césars, hypocrites serviteurs du ciel, qui vous engraissez de rapines, comme Jordaens vous a compris ! Le fouet du Sauveur lui-même n'était pas plus redoutable que son pinceau. Les Pharisiens épient le grand martyr avec une perfide attention : ils semblent calculer chaque pas qu'il fait vers sa ruine. Chaque victoire le conduit effectivement au supplice : l'heure approche où son agonie même servira de jouet à leur triomphe, où, avec une ironie impitoyable, ils écriront sur le bois sanglant : « Jésus de Nazareth, roi des Juifs. »

L'exécution dans ce tableau n'est pas inférieure à la pensée : agencement, dessin, couleur, tout flatte les regards. C'est une œuvre comique et sérieuse en même temps, d'une inspiration plus haute que celle de Rabelais. La forme a plus de netteté, de meilleures proportions que chez le violent satirique. La puissance de Shakespeare anime cette toile : on y retrouve sa profondeur et sa verve amère. « Jaune, brillant, précieux métal ! Avec ce peu que je tiens, on ferait paraître blanc le noir, la laideur belle, l'injustice équitable, la bassesse magnanime, la vieillesse florissante, la lâcheté courageuse. Ah ! Dieux, pourquoi cela ? Pourquoi cela, grands Dieux ! Cette abjecte matière entraîne loin de vous vos prêtres et vos serviteurs, enlève l'oreiller sous la tête du

brave, fabrique et détruit des religions, bénit les maudits, fait adorer le lépreux tout blanchissant de dartres, place les filous au banc des sénateurs et leur assure les mêmes titres, les mêmes génuflexions, le même encens : voilà ce qui détermine à se marier la veuve inconsolable, ce qui purifie, embaume et décore de son ancien avril celle qui ferait rendre gorge à un hôpital et soulèverait le cœur du malade rongé par les ulcères [1] ! » Tombe, éclate et foudroie, terrible colère du poëte !

La magnifique page qui nous occupe est le résultat d'une inspiration protestante. L'auteur avait embrassé les doctrines de la Réforme. Sous l'image des vendeurs du temple, il figurait sans doute les simoniaques et la cour de Rome. Le Messie vengeur, c'est Luther châtiant le clergé catholique. La verve a cette fois changé de parti.

Jacques Jordaens était pourtant né à Anvers d'une famille orthodoxe, le 20 mai 1593. Il fut baptisé dans la cathédrale [2]. Son père, qui portait le même prénom que lui, était marchand de toiles : sa mère s'appelait Barbe van Wolschaten. Mariés à l'église Notre-Dame, le 2 septembre 1590 [3], le célèbre peintre fut leur premier enfant. Mais ils lui donnèrent successivement pour compagnons huit sœurs et deux frères. Le nom de Jordaens figure dès l'année 1481 sur le *Liggere* : il y reparaît onze fois depuis cette époque. L'illustre coloriste, néanmoins,

[1] Timon d'Athènes, acte IV, scène III.

[2] Registres de l'église Notre-Dame. Il eut pour parrains Dirick de Moy et Élisabeth van Briel.

[3] Barbara ou Barbe van Wolschaten, ayant été baptisée dans l'église de Sainte-Walburge, le 6 février 1569, avait alors 21 ans et demi : elle était fille de Martin van Wolschaten et de Barbe van Hulsien. Les témoins de ce mariage furent Raymond Waelrans, fils ou neveu du célèbre compositeur Hubert Waelrans, et Martin van Wolschaten, le père de la jeune personne. *Notice sur Jacques Jordaens*, par P. Génard ; Gand, 1852.

appartenait à une famille de marchands, qui furent presque tous fripiers et directeurs de ventes. Comme Rubens, il était sorti des entrailles mêmes du peuple.

A l'âge de quatorze ans, on mit Jacques chez Adam van Noort, pour apprendre la peinture ; il ne fut donc réellement pas le condisciple de Pierre-Paul, ainsi qu'on le prétend d'habitude, puisqu'il entra dix ou douze ans plus tard chez leur maître commun [1]. On ne sait à quelle époque il le quitta et reçut les premières leçons du chef de l'école anversoise. La confrérie de Saint-Luc l'admit à la maîtrise, pendant l'année 1615 : il est inscrit sur les registres avec cette désignation : *Waterschilder*, peintre à la détrempe. Elle rappelle un usage flamand, du XVI[e] siècle, que l'on n'avait probablement pas encore abandonné en 1607. On ornait alors les chambres de toiles peintes, qui remplaçaient les tapisseries et le cuir de Cordoue. Malines confectionnait un grand nombre de ces tentures; elles formaient la base d'un commerce si bien établi qu'on les vendait, toutes roulées, dans les foires [2]. Le père de Jacques étant marchand de toiles, il se proposait sans doute d'employer son fils à colorier une partie de ses tissus, pour les débiter ensuite plus avantageusement. Il lui fit donc étudier d'abord la peinture en détrempe; mais le talent du robuste novice l'éloigna bientôt de cette route mercantile.

Quoique fort jeune, il était épris d'une sérieuse passion qui lui faisait rêver le mariage. Catherine van Noort, la fille de son ancien patron, l'avait consolé des

[1] M. Génard a lui-même reproduit cette erreur, quoique je l'eusse rectifiée quatre ans avant la publication de sa brochure.

[2] Karel van Mander.

injures et des mauvais traitements de son père. Il n'avait depuis lors cessé de la voir, et l'aimable jeune fille entretenait par une coquetterie bien naturelle le sentiment qu'elle avait inspiré. Le 15 mai 1616, il eut la joie de l'épouser dans la cathédrale [1]. Cette union l'empêcha de partir pour l'Italie; ayant caressé longtemps le projet de visiter la péninsule, il regretta toujours de n'avoir pu l'accomplir, et afin de se dédommager, il étudia soigneusement les œuvres méridionales qui lui tombèrent sous les yeux; Bassan, Caravage, Titien et Paul Véronèse étaient les grands hommes qu'il préférait. Campo Weyerman déplore qu'il se soit enveloppé de si bonne heure dans les draps du lit conjugal et n'ait pas traversé les Alpes : tous les critiques ont à la file exprimé le même regret. Leur douleur m'attendrit sans me gagner. Je ne vois point ce que l'artiste flamand aurait pu acquérir sur la terre des papes; il en serait revenu moins libre et moins original : sa manière me semble complète.

De son mariage avec Catherine van Noort, Jordaens eut trois enfants, qui reçurent tous trois le baptême dans l'église Notre-Dame, comme le constatent les registres de la cathédrale : Elisabeth, Jacques et Anne-Catherine. La dernière fut tenue sur les fonts le 23 octobre 1629 [2], preuve certaine que le grand peintre n'avait pas encore abandonné la foi catholique.

[1] Voici la note que contiennent les registres de l'église Notre-Dame :

ACTE DE MARIAGE.

Jacques Jordaens, (test.) Simon Jordaens. Solemnisatum 15 maii anno 1616. Catharina van Noert, (test.) Adam van Noert.

[2] Les actes de baptême ont été relevés par M. Génard. Voyez sa *Notice sur Jacques Jordaens*.

Si l'on en croyait Sandrart, Jordaens aurait excité la jalousie de Rubens, non-seulement parce qu'il l'égalait sous le rapport du coloris, mais parce qu'il rendait mieux les passions et observait plus fidèlement les vraisemblances. Une occasion de nuire à son élève s'étant donc offerte, il ne la laissa point échapper : il s'agissait de peindre à la gomme, pour le roi d'Espagne, des cartons de tapisseries. Le plus vigoureux de tous les artistes pensa que l'usage de la détrempe gâterait la main de son jeune rival et affadirait sa couleur. Il exécuta en conséquence de petits modèles à l'huile et chargea son disciple de les copier dans la proportion qu'ils devaient avoir. Jordaens accomplit la tâche avec son habileté ordinaire, mais il ne put retrouver ensuite la chaleur, l'énergie et le flou de son pinceau. Voilà le commérage de l'auteur allemand; il suffit de lui répondre, comme l'a déjà fait Weyerman, que les derniers tableaux du maître ont l'éblouissante et incomparable vigueur des premiers. Ce qui a probablement donné lieu à cette calomnie, c'est le fait, cité plus haut, que Jordaens débuta par la peinture en détrempe.

Une de ses gloires principales est d'avoir atteint les limites extrêmes de la magnificence dans le coloris. Son chef d'atelier n'a pas lui-même été aussi loin, ou parce qu'il ne voulait pas, ou parce que ces tours de force lui semblaient des excès et qu'il avait peur de rendre ses nuances trop crues. Ses tableaux sont toujours harmonieux relativement à ceux de Jordaens. Celui-ci n'avait pas les mêmes scrupules, et rien ne limitait son audace. Quelques-unes de ses toiles frappent d'étonnement. Je citerai en premier lieu la *Vocation de saint Pierre*, qui orne une chapelle de l'église Saint-Jacques,

à Anvers. Tout y resplendit de la manière la plus étonnante, les chairs, les costumes, le ciel, les terrains, les accessoires. Les divers plans ont le même éclat : au troisième, un admirable effet de lumière attire les regards sur le visage d'un pêcheur. Ainsi Jordaens n'a pas recouru au charlatanisme du clair-obscur pour produire de vives saillies : sans imiter Caravage, il a obtenu de bien plus merveilleux résultats. La perspective est parfaitement rendue, chaque chose se trouve à sa place, et néanmoins des torrents de lumière inondent les objets, qui ne les réfléchissent pas moins énergiquement. Sous les brumes du nord, le peintre a deviné l'opulence du soleil africain. Parmi les types, je recommanderai celui d'un matelot qui porte un bonnet bleu.

Le musée de Bruxelles renferme un autre prodige du même artiste. Il représente allégoriquement l'automne. La composition est trop singulière pour qu'on puisse la décrire. Tous les éloges que nous venons de donner au tableau précédent, celui-ci les mérite : comme vigueur de tons, relief, habiles contrastes, on n'a certainement jamais été plus loin. Il surprend, éblouit les yeux, sans les choquer par des effets trop durs. Cette couleur somptueuse est en outre pleine de vérité : elle ne rappelle d'aucune manière les fantastiques mélanges de l'école anglaise.

Rubens et Jordaens n'ont pas, à l'égard du coloris, les mêmes procédés. Ils combinent différemment la lumière et l'ombre. Rubens les dispose en grandes masses, peu nombreuses. Jordaens restreint et multiplie les dernières : ses tableaux offrent donc un aspect plus varié, plus chatoyant, mais aussi moins majestueux, moins agréable. Rubens est, pour ainsi dire, un auteur à

nobles phrases, à longues périodes; Jordaens un écrivain à style bref, à sentences courtes et fermes. Tout juge compétent trouvera le maître plus doux, plus grave, plus harmonieux ; il a quelque chose d'épique et d'homérique. Jordaens l'éclipse parfois, en se servant de moyens révolutionnaires : ses pages sont plus dures à l'œil, les contrastes y sont plus marqués. Jamais la couleur locale ne se montre aussi pure dans ses œuvres que dans celles de Rubens. Il peignait un peu comme Lucain faisait des vers.

Les historiens nous apprennent qu'il travaillait avec une grande rapidité. « Son pinceau était si prompt, dit Campo Weyerman, qu'il a rempli de ses tableaux non-seulement la Belgique et la Hollande, mais les contrées voisines, ce qui en a fait baisser le prix, attendu que la rareté augmente celui de toutes choses. Ses ouvrages sont coordonnés d'une manière à la fois grande et naturelle : on observe beaucoup de fermeté dans le dessin des nus, beaucoup de largeur dans les plis des étoffes : le travail est parfait, surtout en ce qui regarde la couleur. Si on voulait énumérer ses peintures il ne faudrait pas moins d'un volume [1]. » On prétend qu'il fit en six jours un vaste paysage, où Pan et Syrinx étaient représentés de grandeur naturelle.

On ne sait pas à quelle époque cet habile peintre se détourna du catholicisme ensanglanté par les Espagnols, pour embrasser le calvinisme, pur au moins du sang de ses frères. Mais Gustave-Adolphe, le sauveur de l'Allemagne protestante, un de ces cœurs héroïques dont notre époque est malheureusement trop dépourvue,

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 383.

le chargea de représenter la Passion en douze tableaux. Or, il est probable que le défenseur zélé de la Réforme choisit Jordaens, parmi tous les peintres célèbres du temps, à cause de ses opinions religieuses. D'une autre part, le vaillant monarque périt sous la balle d'un traître, le 16 novembre 1632, pendant la bataille de Lutzen. Il faut donc placer l'abjuration du coloriste entre cette date et celle que nous donne l'acte de baptême de son dernier enfant, tenu sur les fonts le 23 octobre 1629. On peut même resserrer le champ des conjectures à cet égard. Ce fut le 4 juillet 1630 que Gustave débarqua dans l'île de Rugen avec quinze mille Suédois, pour combattre Wallenstein et l'Autriche victorieuse. Une fois engagé dans cette lutte mortelle, le roi, ce me semble, n'eut guère le temps de penser aux beaux-arts, ni de faire des commandes de tableaux. En conséquence, il ne serait pas déraisonnable de croire que l'abjuration du peintre flamand eut lieu du 23 octobre 1629 au 4 juillet 1630. Son beau-père, Adam van Noort, et sa femme embrassèrent avec lui cette doctrine du libre examen, à laquelle la Hollande devait son affranchissement et sa prospérité [1]. J'ignore quel caractère il donna aux scènes de la Passion, que lui avait commandées le roi de Suède; mais je m'imagine qu'elles renfermaient un sens voilé, comme le dramatique épisode du Louvre.

Le clergé orthodoxe ne semble pas avoir pris fort à cœur le changement survenu dans les croyances de l'artiste. Son talent lui fit sans doute pardonner ses opi-

[1] M. Génard, dans un excès de zèle catholique, a voulu reculer jusqu'en 1671 la conversion de Jordaens; mais Adam van Noort ayant cessé de vivre en 1641, il n'aurait pu suivre trente ans après sa mort l'exemple de son élève. La femme de Jordaens était protestante, puisqu'on l'enterra dans le cimetière de Putte; or elle termina ses jours le 17 avril 1659.

nions nouvelles. En 1653, il peignit pour l'église des Grands Carmes d'Anvers une belle toile, qui représente une mission de cet ordre religieux; l'église Saint-Jacques, de la même ville, possède un tableau où l'on voit saint Charles Borromée implorant la guérison des pestiférés, la signature du peintre et la date de 1655 [1]. La vaste composition qui orne la bibliothèque de Mayence et figure Jésus parmi les docteurs, signée aussi et datée de 1663, décora premièrement un temple catholique, selon toute vraisemblance. D'autres ouvrages, sur lesquels nous n'avons pas de renseignements aussi positifs, eurent la même destination. Anvers, Malines, Lierre, Furnes, Dixmude, Tournay demandèrent au célèbre coloriste des œuvres pieuses pour leurs églises. Cette tolérance à l'égard d'un peintre supérieur, bien naturelle chez un peuple d'artistes, fait honneur à la nation, et les auteurs anversois de notre époque me paraissent avoir eu tort de s'en indigner.

Mais si le diplomate, l'homme du monde peuvent toujours déguiser leurs sentiments, les poëtes, les artistes n'ont pas le même privilége. C'est avec leur pensée, avec leur cœur, avec leur imagination qu'ils travaillent, et leurs croyances, leurs dispositions morales se manifestent dans leurs ouvrages, en dépit de leur volonté. Aussi les toiles pieuses de Jordaens forment-elles deux catégories : les unes contiennent de mystérieux dédains, les autres manquent d'inspiration ou de gravité. Les peintures soi-disant religieuses du musée d'Anvers font naître le sourire. La Cène a l'air d'un pique-nique de joyeux lurons : que la moindre cause de gaieté survienne,

[1] Génard, *Notice sur Jordaens*, p. 16.

et ces larges faces, où le vin a répandu sa pourpre, vont se dérider et s'épanouir. Saint Jean a toutes les peines du monde à rester sérieux : le masque de Judas est une véritable charge. Le Christ, dans sa laideur, paraît plus ennuyé qu'il ne convient. Belle exécution du reste, couleur éclatante et pleine de vigoureux contrastes.

L'Ensevelissement du Christ présente un effet burlesque. Par suite d'une disposition calculée peut-être à dessein, le Rédempteur semble avoir la tête en bas et les jambes en haut. On dirait que les apôtres le jettent avec mépris dans sa tombe, comme un vil cadavre. Cela ne rappelle-t-il point les apostrophes luthériennes, où l'on reproche aux catholiques d'avoir une seconde fois crucifié le Messie, de l'avoir plongé dans un nouveau sépulcre, d'où il sortira moins facilement que du premier?

Les quatre évangélistes, placés au Louvre, sont encore une vraie parodie. Un pupitre fixé devant eux porte un manuscrit ouvert. On dirait des chantres de village, qui, par leur mine et leurs intonations, travestissent les psaumes consacrés.

Quelques tableaux religieux de notre artiste possèdent néanmoins, d'une façon approximative, les qualités du genre ; telle est l'Adoration des Bergers que l'on voit dans la galerie d'Anvers. L'artiste a su peindre cette fois une vierge noble, gracieuse et intelligente : une piété réelle anime les pasteurs, et saint Joseph ôte son bonnet d'une manière très-naïve. La peinture est d'ailleurs fine, harmonieuse et d'une autre touche que les productions habituelles du maître. La tiédeur calviniste de Jordaens devait plaire à la prudente incrédulité de Rubens.

L'élève fut toujours heureux dans son ménage, et, à cet égard, l'emporta sur une foule de catholiques. Son habileté, son rapide travail lui procurèrent une assez brillante fortune. Le 11 octobre 1639, il acheta une maison appelée *la Halle de Turnhout* et située dans la rue Haute [1]. Il la fit reconstruire au bout de deux années, sur un plan qu'il traça lui-même. La grande salle avait la forme d'une croix grecque ; l'artiste en décora les plafonds et les portes de magnifiques peintures, parmi lesquelles on remarquait les douze apôtres, les douze signes du Zodiaque, Suzanne et les vieillards. D'autres sujets et de nombreuses sculptures lui donnèrent à l'extérieur et au-dedans la somptuosité d'un palais. Le splendide hôtel de Rubens empêchait de dormir tous les artistes anversois [2].

Tant que le soleil restait au-dessus de l'horizon, Jordaens travaillait assidûment et faisait courir son hardi pinceau. Le soir venu, il se rendait à la taverne auprès de ses amis. « Ce n'était pas, dit Campo Weyerman, pour boire un verre de louvain, de faro, ou de toute

[1] Le propriétaire s'appelait Nicolas Bacx. Elle fait maintenant partie de la section IV et porte le nº 2,593.

[2] Jordaens demeurait déjà dans la rue Haute en 1629, tout près de la maison de Nicolas Bacx, puisqu'on lit sur l'acte de baptême de sa seconde fille : HOOGST. PROPE BACX, *rue Haute, près de Bacx*. Son hôtel fut vendu par les enfants de cette même fille, Anne-Catherine, et de son mari, le sieur Jacques Wierts, président du conseil de Brabant, le 27 septembre 1708. Un des propriétaires subséquents, nommé Van Heurck, céda, moyennant finance, la plupart des tableaux qui l'ornaient à la chambre des arquebusiers. M. Verhagen, de Louvain, acheta les douze apôtres. « Depuis cette époque, nous dit M. Génard, la maison de Jordaens a subi tant de changements, qu'il n'y a peut-être plus une seule chambre qui soit restée dans l'état splendide où le maître l'avait laissée. Jordaens possédait une belle collection de tableaux de différents maîtres : elle fut vendue à la Haye, le 22 mars 1734. » La brochure de M. Génard renferme le catalogue de cette collection.

autre bière, mais une bouteille de vin, ce qui sied à un artiste de bonnes mœurs, qui fréquente tous les jours son chevalet, au lieu de perdre son temps dans les cafés pleins de babil et chez les liquoristes du marché au poisson. » Comme cette remarque sourcilleuse a un parfum de terroir! Comme Jordaens a bien fait de ne pas se contenter de la boisson populaire! Homme respectable! il demandait en entrant une bouteille de vin de France ou d'Allemagne, et fumait dans une belle pipe de bon tabac des colonies! On était heureux, quand il vous adressait la parole : ce bourgeois modèle ne pouvait tenir que de sages discours. L'artiste avait néanmoins le tort de ne pas garder un sérieux imperturbable et de s'animer en causant. C'était jusqu'à un certain point compromettre sa dignité!

Les personnes qu'il rencontrait dans l'honorable tabagie durent lui fournir bien des types, car il n'avait d'un Philistin que l'apparence, pour nous exprimer comme les étudiants d'Allemagne : au fond de sa pensée brûlait la flamme divine de l'inspiration. La forme satirique ne lui convenait pas moins que la forme sérieuse. Il épiait donc les physionomies ridicules, pendant qu'il avait l'air d'observer uniquement les bleuâtres spirales qui tournoyaient sur sa pipe. Si en effet Jordaens est d'une part le plus éblouissant des coloristes, il est d'une autre part le plus puissant de tous les peintres de genre. Il a donné aux scènes comiques les proportions de l'histoire, et la tentative a très-bien réussi. Au lieu de miniatures, de pages restreintes, comme celles de Brauwer et d'Adrien van Ostade, ce sont de grandes toiles qui nous montrent la vie sous son aspect burlesque. Sa *Fête des Rois,* suspendue au musée du Louvre, mérite essentiel-

lement le nom de chef-d'œuvre. Quel énergique dessin, quelle verve et quelle admirable couleur! Le voilà ce monarque à barbe blanche, l'élu du gâteau, que n'ont jamais atteint les soucis de l'ambition. Il porte sans orgueil la couronne pacifique de la gaieté. Le verre en main, l'œil animé par ses libations précédentes, il déguste la liqueur froide et parfumée du Rheingau. Tous les convives sont dans la joie : on crie, on chante, on fait sonner le couvercle des canettes. Un jeune échanson verse de haut un filet d'or à un vieillard empourpré. Voyez quels regards narquois lance cette blonde Flamande, vêtue de rouge! Et ce robuste ivrogne, à la face large, aux lourdes chairs, aux joues pendantes, la tête couverte d'un bonnet de fou! Le gala n'est pas près de finir : une domestique soulève un plat qu'elle apporte et va introniser sur la table. Fumez, rôtis; coulez, bons vins; que tout le monde crie à tue-tête : *le Roi boit!* Nul fâcheux ne viendra troubler la réjouissance : le chien lui-même y prend part. C'est à peine si la fenêtre ouverte laisse distinguer, dans le lointain, un léger nuage qu'emporte le vent!

Le *Concert de famille* [1] est un autre morceau digne de Rabelais, de Sterne et d'Aristophane leur maître. En haut de la toile, le peintre a écrit sur un cartouche ce proverbe néerlandais : *Comme les vieux chantent, les enfants jouent de la flûte* [2]. La symphonie s'exécute à la manière flamande, je veux dire autour d'une table bien servie. Tartes, jambons, pâtés, viandes et fruits de toute espèce y brillent côte à côte. Dans le fond de la chambre s'égosille un joyeux vieillard, coiffé d'un tricorne; la barbe

[1] Au Musée du Louvre.
[2] Soo d'ouden songen, soo pypen de jongen.

blanche, la peau vermeille, l'expression avinée, les yeux déjà flottants, son goût naturel pour la musique n'est pas la seule cause qui l'inspire. Une vieille femme en béguin, assise dans un fauteuil d'osier, un de ces fauteuils comme on n'en voit plus, tient un papier où sont sans doute écrites les paroles : ses besicles surannées l'aident à mieux lire. Elle porte un petit garçon, qui souffle à cœur joie dans un fifre. Un autre bambin exécute la même opération sur les genoux d'une blonde Flamande, probablement la fille du lieu, placée en face de sa mère et vêtue d'une robe amarante : elle sourit et provoque le spectateur. Derrière les convives, un solide gaillard joue de la cornemuse : la servante qui se tient près de lui et l'enfant dont elle est pourvue, l'accompagnent de leurs vociférations. Le chien lèche un morceau de viande qui pend au bord de la table. Paisible témoin de la scène, un hibou, perché sur le dos du fauteuil, semble se dire qu'il ferait d'aussi bonne musique.

Jordaens a traité plusieurs fois ces deux sujets d'une manière différente. Aucune intention déguisée ne s'y révèle. Il n'en est pas ainsi d'un autre motif qu'il aimait, l'apologue du satyre et du passant. Il devait être susceptible de mainte application, dans le temps de luttes intellectuelles où vivait le peintre.

Son hôte n'eut pas la peine
De le semondre deux fois.
D'abord avec son haleine
Il se réchauffe les doigts;

Puis sur le mets qu'on lui donne,
Délicat, il souffle aussi.
Le satyre s'en étonne :
— Notre hôte! à quoi bon ceci?

— L'un refroidit mon potage,

L'autre réchauffe ma main.
— Vous pouvez, dit le sauvage,
Reprendre votre chemin.

Ne plaise aux dieux que je couche
Avec vous sous même toit !
Arrière ceux dont la bouche
Souffle le chaud et le froid !

Elle est toujours abondante cette race d'hommes qui varient, selon les circonstances, au gré de leur intérêt. Parmi eux se trouvent les plus abjectes créatures, depuis le lâche courbé devant la force victorieuse, jusqu'au traître égorgeant ses anciens compagnons d'armes. Dans leur troupe figurent ce qu'on nomme les habiles, escrocs du grand monde, qui ont succédé aux bandits d'autrefois. Jordaens voyait les spéculateurs de son époque embrasser tantôt le parti catholique et tantôt le parti de la Réforme. A leur tête se trouvait le fameux Juste Lipse. Le grand peintre voulut se donner la joie de les tourner en ridicule, et il traça le tableau qui orne le musée de Bruxelles. N'est-ce pas une vive raillerie que la figure de ce lourd personnage, occupé de toute son âme à souffler dans sa cuiller, en faisant la mine la plus drôle du monde? Ses joues gonflées, ses lèvres protubérantes, ses yeux à demi clos éveillent le sourire. Content de lui-même néanmoins, il a posé sa casquette sur son oreille. On aperçoit derrière lui une vieille femme, tenant d'une main une canette et levant de l'autre une schope pleine de bière au-dessus de l'épaisse créature. Quand il aura mangé, il boira, seules fonctions qu'il sache remplir. Son hôte le regarde d'un air méprisant et moqueur. Placé sur les genoux de sa mère, grosse femme au teint vermeil, l'enfant du sauvage tire la langue d'une manière significative, et le chien suit son exemple. Les

animaux mêmes se raillent du versatile intrigant.

A la mort de Rubens, Jordaens passait pour le meilleur peintre d'histoire qu'il y eût en Belgique [1]. Peu de mois auparavant, Charles d'Angleterre lui avait commandé un tableau, qui lui fut payé 44 livres sterling [2]. Une de ses plus belles toiles dans le genre sérieux est, à mon avis, celle qui représente saint Martin délivrant un possédé [3]. Elle se recommande par la vigueur de l'exécution et par un certain caractère. Les violents efforts du malheureux que cinq personnes retiennent, convenaient au hardi pinceau du fameux calviniste : aussi les a-t-il rendus avec bonheur. Il semble vraiment qu'un esprit infernal agite le corps du démoniaque. La gravité du saint qui l'exorcise est un peu raide : l'artiste, cherchant à ennoblir sa manière, n'a pas su se préserver de l'affectation. Il marchait sur un terrain trop peu connu de lui. Quoique toutes les couleurs de ce tableau soient très-énergiques, leur exacte proportion lui donne un aspect doux et harmonieux. L'égalité parfaite des tons en bannit les contrastes.

Jordaens approchait de la soixantaine, lorsque Emilia de Solms, veuve du célèbre stathouder Frédéric-Henri, le plus grand général qu'ait vu naître la Hollande, le chargea de peindre à la *Maison au bois*, près de la Haye, l'histoire glorieuse du défunt. L'artiste allait faire un pendant à la galerie de Médicis, brillante et lourde épopée. Il rassembla donc toutes ses forces et justifia les espérances de la princesse. Il orna une vaste salle de

[1] « Sr Peter Rubens is deceased three days past, so as Joardens remaynes the prime painter here. » *Lettre de Balthazar Gerbier à M. Murrey*, conservateur des tableaux de Charles Ier.

[2] Loco citato.

[3] Au musée de Bruxelles.

tableaux héroïques, sans se faire aider par aucun de ses élèves. L'*Apothéose* de l'illustre capitaine est le morceau que l'on remarque le plus généralement [1]. Les opinions religieuses du grand peintre contribuèrent, je présume, à le faire charger de cette vaste et poétique entreprise. Ce fut en 1652 qu'il glorifia ainsi un prince réformé : d'autres artistes s'évertuaient depuis quatre ans à orner le palais champêtre. Tous étaient originaires de Hollande, comme le prouve la liste que nous en donne Jean van Dyck [2] ; voici effectivement leurs noms et leurs lieux de naissance : *Salomon de Bray, Pierre de Greber, Pierre Zoutman,* qui avaient vu le jour dans la ville de Haarlem, *Cornelis Brizé, César van Everdingen,* d'Alkmaar, *Gérard Honthorst,* de Leyde, *Jean Lievens,* d'Utrecht, *Théodore van Thulden,* de Bois-le-Duc. On n'avait donc fait d'exception que pour Jordaens ; il fut le seul étranger dont la princesse calviniste employa le pinceau, et, je le répète, la croyance de l'artiste ne fut sans doute pas étrangère à sa détermination.

Mais si les convictions de Jordaens lui attiraient la faveur des protestants, si elles n'éloignaient pas de lui le clergé orthodoxe, qui oubliait son hérésie et ne voyait que son talent supérieur, il n'obtenait pas la même tolérance pour l'exercice de son culte. Un auteur belge, M. Cornelissen, a fait observer avec raison que, sous Maurice de Nassau comme sous les archiducs Albert et Isabelle, la fureur des dissentiments religieux s'était calmée, en partie, dans les provinces septentrionales et dans les Pays-Bas espagnols [3]. Cela me semble manifeste. La

[1] Le musée de Bruxelles en contient une esquisse.
[2] Beschryving der Schilderyen, etc., page 45.
[3] *Messager des Arts et des Sciences*, année 1833, p. 1 et 2.

rage sanguinaire de Philippe II ne décimait plus la population, ne montrait plus à la foule le catholicisme entre deux bourreaux, l'un portant le glaive et l'autre la torche homicide. On était loin toutefois de l'indulgence pour les opinions, qui s'établirait d'elle-même et honorerait l'humanité, si la plupart des hommes n'étaient des brutes que la discussion fatigue, déconcerte, exaspère; vouloir les contraindre à penser, à faire usage de leurs cerveaux, quelle abomination! quel crime impardonnable! Aussi croit-on ne devoir rien ménager avec les novateurs : pour eux, toutes les lois divines et humaines sont suspendues. La routine a cela d'agréable qu'elle dispense de réfléchir, travail malsain qui affaiblit l'estomac. Les hérétiques flamands n'avaient donc pas le droit de se réunir, de prêcher, de célébrer la Pâque mystique, d'invoquer à leur manière le Rédempteur mort sur la croix. Ils tenaient par suite des assemblées secrètes, dans l'ombre et la solitude, où ils tremblaient devant la justice de Dieu et devant l'injustice des hommes. Quelquefois les ministres effrayés n'osaient remplir leurs fonctions. Ils craignaient sans cesse d'être dénoncés par la jalousie secrète de leurs domestiques ou trahis par leurs bavardages. En 1665, une servante nommée Marie la Hollandaise, qui avait entretenu pendant quelque temps leurs lieux de rendez-vous, ayant abjuré le calvinisme, la terreur des proscrits fut portée à son comble. Ils ne se réunirent plus deux fois de suite dans la même maison et redoublèrent de prudence. Jusqu'à la mort du grand peintre, son hôtel fut un des endroits où ils se rassemblèrent, pour tromper la haine de leurs persécuteurs. Jordaens soutenait leur courage, fortifiait leur résignation. Tous les ans on célébrait chez lui la Cène, et il y prenait part avec ferveur. Les

registres du consistoire de Brabant, nommé par métaphore *la Montagne des Oliviers* (Olyfberg), constatent ces faits, mentionnent le jour et l'heure de sa mort [1].

Marinus, Pierre de Jode, et surtout Bolswert ont beaucoup gravé d'après ses toiles. Il a lui-même reproduit à l'eau-forte plusieurs de ses ouvrages, comme les Vendeurs chassés du temple, Jupiter et Io, Jupiter nourri par la chèvre Amalthée, une Descente de croix et autres compositions. Le travail de ces estampes est libre et animé : on y retrouve les précieux caractères de ses peintures [2].

Jordaens put se divertir à son aise en parodiant la face humaine, ou plutôt en la copiant avec exactitude, car le grotesque abonde autour de nous, et l'idéal seul est rare : il atteignit l'âge de 85 ans et mourut, le même jour que sa fille, de la maladie épidémique nommée la suette [3]. On enterrait alors les protestants qui décédaient à Anvers, dans le cimetière *des Gueux*, près de la citadelle. L'intolérance catholique veillait aux portes de la funèbre enceinte; le mépris et la haine y poursuivaient la hardiesse du libre penseur jusque sous le froid manteau dont sa dépouille était couverte. Le nom même de ce champ maudit ne renfermait-il pas une insulte? La famille des riches calvinistes transportait donc leur

[1] *Anno* 1678.

... *Octob. is gestorve constrijcke schilder Jordaens, ten... ure, en twe ure de selve nacht sijn dochter Elisabet Jordaens.*

Pour les détails, voyez la notice de M. Génard.

[2] Croirait-on que le prudent Immerzeel s'est laissé duper par le livre apocryphe de Boussard? Il rapporte une prétendue opinion de Rubens sur Jordaens, tirée de cette correspondance imaginaire entre Pierre-Paul et un abbé fictif. Voyez ce que nous en avons dit plus haut, page 192.

[3] Jordaens a formé plusieurs élèves, parmi lesquels on remarque Jean van Bockhorst, né à Munster, Van der Koogen, né à Harlem, et Henri Berckmans.

corps au delà des frontières, dans le bourg de Putte, le lieu le plus rapproché de leur ville natale. Là du moins on pouvait leur construire une tombe, et leur mémoire était à l'abri des outrages. L'élève de Rubens y fut inhumé. Après quoi ses parents l'oublièrent, et la nature acheva de dissoudre ses restes, pendant que la postérité ne songeait qu'à ses tableaux. La chapelle même où l'on invoquait Dieu pour les morts, tomba en ruines ; on la démolit dans le courant de l'année 1809, et des pierres éparses témoignèrent seules qu'une population proscrite avait cherché sous ses murs la paix du Seigneur. Le lichen et la mousse rongeaient tranquillement les épitaphes.

Vingt années se passèrent, au bout desquelles le hasard voulut qu'un négociant d'Anvers fût conduit sur ce terrain abandonné. Il examinait les mélancoliques débris, lorsqu'une pierre sépulcrale, placée près d'un chemin, frappa ses regards. Quelque lourd chariot avait rompu un de ses angles. La curiosité poussa le marchand à lire l'inscription funéraire ; elle disait dans la langue des Pays-Bas :

Ici reposent
Jacques Jordaens, peintre,
mort à Anvers
le 18 octobre 1678,
et
l'honorable Catherine van Oort,
sa femme,
morte le 17 avril 1659,
et
demoiselle Elisabeth Jordaens,
leur fille,
morte le 18 octobre 1678.
Le Christ est l'espérance de notre salut.

Le promeneur instruisit de sa découverte un auteur respectable, M. Cornelissen, qui en fit le sujet d'un

article [1]. On grava un dessin de la pierre et ce fut tout. Le gouvernement belge laissa la tombe illustre à l'indigne place où l'avait reléguée le sort : la cendre de l'artiste demeura sur la terre étrangère. Qu'importent en effet les souvenirs de la patrie? Qu'importent les hommes prédestinés, qui lui attirent le respect des nations? Le mnium continua d'envahir la dalle funèbre; le murmure de la bise, les froides pluies du nord tinrent lieu au grand peintre de suprêmes honneurs.

Pendant une douzaine d'années encore, l'humble monument resta ainsi abandonné. Les roues des voitures, les pieds des chevaux, le caprice d'un rustre pouvaient l'anéantir d'un moment à l'autre. Cette négligence impie émut enfin le roi de Hollande, Guillaume II : il fit restaurer la sépulture et l'environna d'une grille, qui la protége contre les accidents, contre l'ignorance des campagnards et les goûts destructeurs des écoliers.

[1] *Messager des Arts et des Sciences*, année 1833.

CHAPITRE XI.

François Snyders.

Laconisme des historiens flamands et hollandais de la peinture. — Détails biographiques sur François Snyders. — Il se lie avec Rubens. — L'archiduc Albert le nomme peintre de la cour. — Malgré la physionomie pastorale de la Néerlande, la peinture des animaux s'y développe très-tard. — Manière de Snyders. — Analogie de son talent avec celui de Rubens. — Ses toiles et ses gravures.

On a peu de renseignements sur la vie de François Snyders, que les écrivains flamands et hollandais nomment aussi Snyers. Les anciens biographes des Pays-Bas sont en général d'un laconisme désespérant : il leur suffit de donner quelques dates, de noter quelques faits principaux ; les sentiments, le caractère moral des artistes, les détails de leur existence, les joies, les douleurs qu'ils ont éprouvées, ne semblent pas obtenir d'eux le plus faible intérêt, et ils gardent sous ce rapport un silence opiniâtre. Mais ils parent toutes leurs notices de portraits excellents ; lorsqu'ils ont exposé à la vue l'image

d'un peintre, ils sont satisfaits et paraissent oublier que cet homme d'élite avait une conformation intellectuelle, plus utile à connaître pour l'historien que sa taille et son visage.

François Snyders vint au monde à Anvers en 1579, deux années seulement après Rubens. En 1593, il étudiait dans l'atelier de Pierre Breughel ; mais il alla plus tard prendre les leçons de Henri van Balen. Sa réception, comme franc-maître de l'Académie de Saint-Luc, date de 1602 [1]. Il ne tarda pas à se trouver en rapport avec son puissant compatriote Rubens. Les deux artistes conçurent l'un pour l'autre une vive amitié, que rien ne troubla par la suite. Ils travaillaient fréquemment ensemble : François mêlait des animaux et des fleurs aux compositions de Rubens; Pierre-Paul jetait de vigoureux personnages dans les chasses épiques de Snyders. Plusieurs chiens de la *Galerie du Luxembourg* font honneur au pinceau du dernier. Quand le prince de l'école flamande sentit que sa fin approchait, il écrivit son testament et chargea son collaborateur de présider à la vente de ses tableaux, avec Jean Wildens et Moeremans.

On a prétendu que Snyders avait été en Italie, et n'avait définitivement choisi le genre où il s'est illustré qu'après avoir vu les toiles de Benedetto Castiglione. Mais c'est là une de ces erreurs qu'on semble accumuler à plaisir dans l'histoire des beaux-arts, pour la défigurer. Snyders avait trente-sept ans, lorsque le peintre méridional vint au monde : il n'aurait donc pu

[1] Cette date et l'indication du premier maître de François, que ne donne aucun biographe, se trouvent dans le *Liggere*, ou registre de la corporation de Saint-Luc, commencé en 1453.

l'imiter avant l'âge de soixante ans. Or, à cette époque, il avait depuis longtemps formé sa manière et produit des chefs-d'œuvre. L'archiduc Albert, souverain des Pays-Bas espagnols, le nomma peintre de sa cour : il lui demanda plusieurs grandes compositions qu'il voulait offrir à Philippe III, et qui ornent maintenant le vieux palais de Buen-Retiro. L'archiduc d'Autriche, Léopold Guillaume, lui montra aussi une faveur toute particulière. Jordaens ne s'accordait pas moins bien avec lui que leur chef d'atelier; de sorte qu'ils firent souvent des tableaux en commun. M. Balkéma prétend que la même association eut lieu entre lui et Martin de Vos; mais ce dernier mourut en 1603, lorsque le talent de Snyders était à peine formé. Le peintre d'animaux termina lui-même sa carrière en 1657, âgé de soixante-dix-huit ans. On croit qu'il fut le maître de Pierre Boel.

Nulle part les animaux n'ont dû fixer l'attention des artistes d'une manière aussi prompte et aussi vive que dans les Pays-Bas. La campagne n'a point de grandes lignes qui attirent la vue, de grands effets qui enchantent l'imagination. Ses vastes plaines présentent deux sortes d'aspects : les unes, formées de terres labourables, sont lentement sillonnées par la charrue que traînent des bœufs flegmatiques; l'âne y trotte sous son fardeau, le chien y jappe derrière son maître; des moutons parquent dans les éteules, quand viennent les moites journées de l'automne. Les animaux occupent une place considérable au milieu de ces uniformes paysages. Ils ont plus d'importance encore et fixent plus sûrement les regards, au milieu des prés sans fin qui envahissent le reste du sol. Là les taureaux, les bœufs, les vaches, les moutons et les chèvres broutent

par milliers une herbe épaisse, entremêlée de joncs et de roseaux; des chiens nombreux les surveillent. Quelque part que l'on aille, on voit les troupeaux manger, ruminer ou dormir, on entend sonner leurs clochettes, dont les notes variées forment une espèce de mélodie pastorale. Des bandes d'oies, de canards sauvages s'abattent sur les étangs, sur les eaux vives; les grues traversent en longues files le ciel brumeux, et la cicogne familière rôde sans crainte parmi le bétail indolent. On croirait donc volontiers que la peinture d'animaux a dû naître et se développer de bonne heure dans les Pays-Bas. Les œuvres de Jean van Eyck attestent sans doute, à l'origine même de l'école flamande, un talent précoce pour reproduire ces calmes enfants de la nature; mais ils ne paraissent sur ses tableaux que comme des accessoires fort secondaires. Comme sujets isolés, ayant une valeur intrinsèque, ils furent les derniers modèles que l'on imita. Dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, un seul artiste, François Pourbus, né en 1540, avait pris cette direction depuis les débuts de l'art flamand; encore ne se fit-il point du nouveau genre une spécialité exclusive : le portrait et l'histoire ne l'occupaient pas moins. Cependant, comme la peinture des animaux le distinguait surtout de ses contemporains, son épitaphe ne mentionne que l'adresse avec laquelle il copiait les formes des bêtes. J'ignore, au surplus, ce qu'étaient ses toiles : les galeries publiques de l'Europe n'en possèdent aucune. Pour Hoefnaghel, qui date de la même époque, il ornait les manuscrits d'images scientifiques, et l'on ne peut guère le classer au nombre des peintres proprement dits.

L'ardeur avec laquelle la noblesse se livrait à la chasse,

aurait dû favoriser aussi le prompt développement de la peinture d'animaux. Les chasses sont la partie la plus intéressante du genre : elles en constituent la forme héroïque. Les seigneurs achetaient beaucoup de tableaux pour décorer leurs hôtels ; reproduire les scènes de leur divertissement principal était un moyen sûr de frapper leur imagination. Toutes ces causes échouèrent cependant : le paysage, les marines, les intérieurs, les sujets grotesques furent habilement traités, avant que les animaux obtinssent le même honneur. Ce fait remarquable demande une explication ; la voici :

D'une part, les animaux sont le plus ingrat de tous les sujets, celui qui prête le moins au talent de l'artiste. Les sites charmants ou terribles de la nature, la mer calme ou bouleversée par la tempête, l'intérieur des églises, des châteaux, des maisons, les plantes et les fleurs, ont un charme poétique, offrent des ressources de lignes, d'agencement, de coloris et d'effets lumineux, que l'on ne trouve point dans les bêtes. Ils rappellent d'agréables souvenirs et font naître de douces rêveries ; les images provoquent en nous les mêmes sentiments que les originaux. Les bœufs, les vaches, les moutons ne nous émeuvent point ; ils éveillent par eux-mêmes, indépendamment de l'exécution, un faible intérêt. Les ours, les sangliers, les loups, les cerfs luttant contre une meute, n'ont qu'un attrait dramatique de second ordre. Il faut donc que le peintre dispose de tous ses moyens, il faut que l'artiste possède une grande habileté, pour que ces motifs deviennent des sujets de tableaux et produisent de l'effet : sans une adresse consommée, ils n'obtiendront pas un coup d'œil. Il faut aussi que l'amour, la connaissance de l'art soient parvenus très-

loin, et que le spectateur, l'acheteur puissent apprécier le mérite du travail technique, en dehors de tout plaisir intellectuel ou moral. Les animaux n'éveillent même que d'une façon détournée le sentiment de la vie champêtre. Voilà pourquoi ce genre ne s'est constitué et developpé qu'après tous les autres.

Il est certainement curieux que Breughel de Velours, Rubens, Snyders, venus au monde dans un laps de quatre ans (1575-77-79), à une époque si avancée de l'art, aient les premiers peint les animaux d'une manière supérieure, au moins dans les Pays-Bas [1]; car les œuvres détruites de François Pourbus n'auraient sans doute point soutenu la comparaison avec leurs toiles. Lequel des trois donna l'exemple aux autres? Ils étaient amis, se voyaient constamment : l'impulsion a dû venir de l'un d'eux. L'absence de documents nous empêche de résoudre cette question importante; nous attribuerions volontiers l'initiative au génie créateur de Rubens, mais nous ne pourrions appuyer cette opinion sur aucune preuve.

Quoi qu'il en soit, le talent de Snyders et celui de Pierre-Paul s'identifièrent tellement, que Campo Weyerman regardait comme les meilleurs ouvrages de l'un et de l'autre ceux qu'ils ont exécutés ensemble. C'est une hyperbole inadmissible, mais elle exprime vivement l'heureux accord de ces deux imaginations fraternelles. Les toiles de Snyders possèdent les mêmes qualités que celles de Rubens : c'est la même richesse de lignes, la

[1] Jacopo da Ponte, surnommé le Bassan, du lieu de sa naissance, les avait précédés, puisqu'il vit le jour en 1510. Le Bassan toutefois n'a pas peint, que je sache, des animaux séparés. Sa manière rentre en conséquence dans celle de Beukelaer, de Pierre Breughel et de plusieurs autres Flamands, nés avant lui ou vers la même date.

même fougue d'exécution, la même ampleur de travail, les mêmes procédés de coloris. Nous devons dire toutefois que, sous ce dernier rapport, il ne nous semble pas l'égal de Rubens; sa couleur est plus terne ou plus sèche, moins forte et moins harmonieuse; il n'en ménageait pas aussi habilement les transitions.

De tous les peintres d'animaux, c'est Snyders qui a donné à son style le plus grand caractère. La noble tournure, l'héroïque vigueur que l'on admire dans les personnages, dans les compositions du chef de l'école anversoise, on les retrouve dans les toiles de son ami; elles ont jusqu'aux dimensions des tableaux d'histoire et, considérées de loin, avant qu'on ait pu en distinguer le sujet, elles présentent la même physionomie. Les animaux de Snyders combattent avec une ardeur toute chevaleresque : il semble qu'eux aussi pensent à la gloire. Comme leurs yeux étincellent de fureur! Comme leurs muscles sont tendus, leurs mâchoires contractées! Quel acharnement expriment leurs attitudes! Ils se mordent, s'étouffent, s'écrasent, se déchirent de la manière la plus impitoyable; le sang coule, les entrailles sortent de l'abdomen, les chairs entr'ouvertes palpitent, les membres rompus ne tiennent ensemble qu'au moyen de la peau : les hommes ne feraient pas mieux.

Les compositions de Snyders sont très-variées. Il débuta par peindre des fleurs, des fruits, des scènes de genre, et plus tard revint fréquemment à ces sortes d'ouvrages. Tantôt il aborde des sujets tranquilles : les animaux entrant dans l'arche, le Paradis terrestre, la création des quadrupèdes et des oiseaux; ici l'on voit un intérieur de cuisine, où des provisions de toute espèce surchargent les tables, pendent aux solives,

jonchent le carreau ; là, c'est un marchand de poissons, qui étale devant nous les hôtes brillants de la mer et des fleuves; plus loin, une marchande de gibier dispose savamment les objets de son commerce, depuis le chevreuil jusqu'au tétras et à la gélinotte. Tantôt Snyders prend pour thèmes de dramatiques épisodes : deux ours, par exemple, luttent avec désespoir contre une meute de chiens; un hippopotame, se défendant au milieu des roseaux, ouvre une gueule monstrueuse, armée à la fois de crocs et de pointes menaçantes ; un lion et un tigre se roulent dans la poussière, l'œil sanglant, les joues tuméfiées, exprimant par mille indices leur rage et leur douleur. Voici maintenant deux chiens qui convoitent un os ; leurs mines féroces, leurs yeux pleins de colère, leurs lèvres plissées et retroussées, leurs dents à nu ont toute l'animation, toute la vérité de la nature. C'est le drame vulgaire, après la haute tragédie.

Les tableaux de Snyders que possède le Louvre, ne donnent pas une idée complète de son talent. Ils représentent assez bien sa manière tranquille, où la touche semble quelquefois un peu rude, dans les tableaux de fleurs et de fruits principalement, David de Heem, Abraham Mignon et Van Huysum ayant accoutumé nos yeux à un extrême fini en ce genre de productions. Ils n'attestent pas aussi heureusement sa verve tragique : le *Cerf poursuivi par une meute*, quoique d'une belle facture, n'est pas un morceau de premier ordre, comme celui qu'on admire en Angleterre, chez lord Grosvenor; les *Chiens pillant un garde-manger*, tandis qu'un chat accroupi dans l'ombre regarde les maraudeurs avec une expression d'avidité jalouse, fort comique, ne manquent pas d'énergie, mais offrent un

caractère bourgeois et n'appartiennent point à la classe de ses œuvres supérieures. La *Chasse au sanglier*, que le livret donne à Martin de Vos, a plus d'importance : je la crois de Snyders, rien dans ce tableau ne rappelant le dessin tranquille, les molles expressions, le coloris laiteux, le faire si aisément reconnaissable du peintre auquel on l'attribue. Il a, au contraire, la fougue, la couleur sombre, l'audace de lignes, qui recommandent les toiles de Snyders. Ses tableaux de chevalet sont peu nombreux et fort appréciés des amateurs.

Le musée de Bruxelles renferme une de ses meilleures productions dans le genre calme. Elle figure des animaux, des fruits, des légumes, amoncelés sur une table ; parmi les pièces de gibier, on remarque un cygne, un chevreuil, un paon, un homard. Cette toile est très-bien peinte et d'une bonne couleur : je n'en ai pas vu d'aussi éclatante et d'aussi finie due au pinceau de l'artiste anversois. Les clairs ont une vivacité, les ombres une force extraordinaires ; les tons locaux sont d'ailleurs d'une grande beauté. Les fruits, les petits oiseaux, la plume, le poil, tout est parfaitement rendu. On ne peut donner les mêmes éloges au serviteur qui porte une corbeille : il a l'inconvénient de rappeler les enseignes de la foire. On s'étonne de trouver une figure si raide, si primitive, si maladroitement peinte, auprès de natures mortes si bien exécutées. Snyders avait besoin du secours de son ami Rubens pour les personnages dont il voulait orner ses tableaux.

« Sous les apparences d'une exécution pleine de chaleur, dit Gault de Saint-Germain dans son mauvais style, Snyders sut rendre avec un art merveilleux la nature de chaque espèce, la soie, le poil, la laine, la

plume, les mœurs, les inclinations ; en un mot tout ce qui caractérise une espèce, un genre, est amené sur sa toile avec le coloris de la vérité jusqu'au plus haut degré de l'illusion. L'Espagne possède un grand nombre de tableaux peints par lui [1]. »

Snyders avait un long visage osseux, d'un aspect militaire, en parfaite harmonie avec son style et avec celui de toute l'école anversoise, des cheveux hardiment jetés, une barbe pointue, de longues moustaches, qui se relevaient d'abord, puis tombaient en accolades. Le manteau, le pourpoint, le large col de chemise à la mode du temps, achevaient de lui donner une tournure chevaleresque. Son expression était d'ailleurs noble et grave. Sa taille fait songer aux sveltes proportions, qui distinguent généralement ses animaux. Son portrait à l'eau-forte, par Van Dyck, est regardé avec justice comme le meilleur de tous ceux que le grand peintre a dessinés sur le cuivre. Cette image, à défaut de renseignements écrits, prouve que les deux artistes vécurent dans l'intimité : ils s'étaient connus, liés d'affection chez leur maître et ami Rubens. L'effigie qui nous occupe devint plus tard, sous le burin de Jacques Neefs, une gravure achevée.

Snyders a lui-même publié seize eaux-fortes de diverses grandeurs, représentant des animaux, où l'on retrouve les qualités ordinaires de sa peinture : les amateurs en font grand cas, mais elles sont d'une extrême rareté. Jean Zaal et Réveil ont aussi gravé quelques tableaux du fameux Anversois [2].

[1] *Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, tome I, pages 139-140.

[2] J'ai publié, en 1852, la plus grande partie de ce chapitre dans le *Magasin pittoresque*.

CHAPITRE XII.

Les trois Teniers.

Situation du château de Perck. — Biographie de David Teniers le père. — Son style et ses ouvrages. — Il grave à l'eau-forte. — Naissance de David Teniers, le jeune, à Anvers. — Après avoir débuté dans l'atelier de son père, il devient l'élève de Rubens. — Ses tableaux d'histoire et de piété. — Ses obligations envers son chef d'école. — Singulière aventure qui le met en rapport avec Adrien Brauwer. — Pénibles commencements de Teniers. — Il épouse Anne Breughel. — La corporation de Saint-Luc le choisit pour doyen. — L'archiduc Léopold le comble de faveurs.

A une lieue environ du château de Rubens, situé entre Vilvorde et Malines, se trouvait jadis le château des Trois-Tours, qu'habitait David Teniers [1], le jeune. Après avoir visité le premier édifice, qui est encore debout et en assez bon état, avec ses robustes contreforts, sa toiture aiguë, ses vieilles murailles couvertes de vieux espaliers, son pont jeté sur une eau stagnante,

1 Prononcez Tenirss, l'*e* qui suit une autre voyelle ne servant, dans les langues du Nord, qu'à élever le ton de la première, comme un accent grave ou un accent circonflexe. Sur les registres de la confrérie de Saint-Luc, ce nom est constamment écrit sans *s* final.

je cherchai la place du second. Parvenu au hameau de Perck, dont il était peu éloigné, les habitants m'indiquèrent le lieu où il s'élevait. Une ferme a succédé à la brillante demeure de l'artiste; de vulgaires bâtiments d'exploitation, environnant une cour, font regretter l'ancien manoir, son perron seigneurial, sa façade élégante, les cônes de ses tourelles et les souvenirs qu'il rappelait. Un pan de mur et les fossés pleins d'eau, qui entouraient et délimitaient le jardin, à la manière flamande, voilà tout ce qu'il en reste. Je traversai la cour de la métairie, où nasillaient les canards, et entrai dans une salle basse, pour interroger une vieille femme. Je désirais savoir si les habitants de la ferme ne connaissaient pas quelque tradition curieuse sur le grand homme qui les avait précédés, ne possédaient point quelque objet qui lui eût appartenu. Mais les esprits incultes ressemblent à la terre, où s'engloutissent chaque année tant de cadavres : elle les reçoit, les décompose et n'en garde aucune trace; tous les souvenirs, les plus précieux et les plus doux comme les plus tristes, s'altèrent de même dans la mémoire du peuple et en disparaissent bientôt sans retour. Si la paysanne savait le nom du peintre, pour l'avoir entendu prononcer par des visiteurs, elle ne savait pas autre chose. Les tranches de pain bis qu'elle coupait et faisait tomber dans une soupière, l'intéressaient bien plus que toutes les œuvres de son fameux compatriote. Ne voulant point lui causer de distractions, je sortis par une porte de derrière, afin de voir l'enclos. Le jardin d'agrément, où s'épanouissaient des fleurs rares, est devenu un verger quadrilatéral : les arbres, plantés en lignes régulières, y ombragent une pelouse naturelle.

Des vaches en broutaient l'herbe, ou ruminaient, couchées sur le gazon. Le temps n'était guère en harmonie avec les scènes plaisantes qu'affectionnait et peignait si bien Teniers. Un océan de vapeurs grises voilait le ciel et donnait au paysage une expression mélancolique. Les feuilles des pommiers, roussies ou jaunies par l'automne, semaient de pourpre et d'or le vert pâturage. Comme ces faux amis qui vous dépouillent au jour du malheur, chaque souffle augmentait la nudité des branches, et faisait trembler sur les bords de l'humide clôture la flambe aquatique, l'épilobe à fleurs roses, les grandes touffes blanches du plantain d'eau. C'était du reste un vent doux et taciturne, qui ne laissait pas échapper la moindre plainte et semblait contenir sa douleur. On n'entendait rien dans la campagne, ni chant d'oiseaux, ni murmures d'insectes, pas même le grésillonnement de la sauterelle. On eût dit que la nature, elle aussi, avait oublié le peintre joyeux qui l'a si fidèlement reproduite.

De Perck au château de Rubens, il n'y a guère qu'une lieue. Ce voisinage exprime bien la ressemblance qui existe, quoiqu'on ne l'ait pas signalée, entre le talent du maître et celui de l'élève. On n'a pas vu, pour ainsi dire, les obligations de Teniers envers l'auteur de la *Descente de croix :* elles sont cependant très-fortes. Pierre-Paul devait exercer dans toutes les directions une fertile influence : la lumière que répandait son génie, ne touchait pas un point sans y porter la vie et la chaleur. Ses kermesses, ses paysages, ses ébauches légères et harmonieuses inspirèrent David Teniers le jeune, lui fournirent les éléments de son style; c'est à Rubens qu'il doit en particulier ses effets de couleur,

la transparence de ses tons, la finesse de sa touche. Nous reviendrons sur ce fait, qu'on n'a pas mis en lumière : quand on l'a désigné comme élève de Rubens, on croit avoir tout dit, et l'on ne signale pas ses points de ressemblance avec son maître.

Teniers le vieux, père du célèbre artiste, avait lui-même, d'après l'opinion commune, formé son talent sous les yeux de Rubens. Il était né à Anvers, en 1582, et fils de Julien Teniers, qui, exerçant la profession de peintre, lui apprit les éléments de son art. David fut inscrit sur le régistre de la confrérie de Saint-Luc, comme élève de son père, en 1596; en 1607, il devint maître, et en 1608 épousa Dymphne Cornelis de Wilde [1]. Pierre-Paul ne revint d'Italie que dans les premiers mois de 1609. Teniers avait alors vingt-six ans passés : il devait connaître à fond les secrets ordinaires de la peinture, et le fameux coloriste ne put lui enseigner que les grands effets, les délicatesses suprêmes, qui ouvrent aux débutants le véritable domaine de l'art, le reste n'étant guère qu'un noviciat industriel. Quand David posséda bien la magique formule, qui permet d'évoquer sur la toile les figures les plus charmantes comme les plus terribles, il voulut voir l'Italie, cette école où Rubens lui-même avait étudié près de huit ans. A Rome, il se lia d'amitié avec un peintre dont les tendances étaient bien différentes, mais dont il admira et imita aussi le travail, sans toutefois abandonner les grandes compositions, je veux dire le patient et malheureux Elzheimer. Teniers resta dix ans dans la ville des Papes. Il s'amusait à contrefaire le style des autres artistes,

[1] Ces détails, extraits du *Liggere* et imprimés pour la première fois, nous ont été communiqués par M. Génard.

morts ou vivants. Lorsqu'il fut revenu sur les bords de l'Escaut, il traça encore plusieurs grandes pages; mais bientôt les influences locales l'emportèrent; se restreignant aux procédés de son second maître connu, il n'exécuta que des morceaux de chevalet, ne peignit que des scènes flamandes, intérieurs de tabagies, fêtes de village, coins du feu, laboratoires d'alchimistes. Que sont devenues ses nombreuses toiles? Au siècle dernier, on en voyait une à Paris, dans le cabinet de M. de Gaignat, qui représentait une noce en plein air et était regardée comme le chef-d'œuvre de l'auteur. On serait maintenant bien embarrassé pour dire où elle se trouve. Peut-être moisit-elle au fond de quelque vieille demeure, dans un ténébreux corridor : depuis soixante ans, les révolutions, les guerres, les jeux de la fortune ont rendu le sort des œuvres d'art aussi précaire, aussi variable que celui des hommes. Les vainqueurs ont dépouillé les églises et les palais, transporté du midi au septentrion, du nord au sud, des galeries fameuses, dispersé maintes collections particulières. Les tableaux sont devenus errants et fugitifs, comme les malheureux, qui, la tête baissée, le cœur gros de larmes, cheminaient tristement sur les routes de l'exil. Les musées de Vienne, Dresde, Saint-Pétersbourg et Madrid renferment encore plusieurs productions de David Teniers le père, mais si l'on veut savoir quel en est le caractère et la valeur, on cherche inutilement à se renseigner. J'ai feuilleté vingt volumes, pour découvrir deux phrases contradictoires. « On trouve à Madrid, rapporte M. Viardot, quelques rares échantillons des œuvres du vieux Teniers, pâles et médiocres comme on sait, où l'on croirait voir les esquisses, les prélimi-

naires des œuvres de son fils, qui le passa de si loin, tout en l'imitant [1]. » Pour les autres tableaux du même artiste, qu'il nous dit avoir vus, il ne les décrit pas et ne se donne point la peine de les juger. Or, M. Hirt émet sur la Danse des paysans, que possède la galerie de Dresde, une opinion toute différente de la sienne. « Elle ne contient, dit-il, qu'un seul morceau de Teniers le père, figurant une kermesse : il révèle un talent peu inférieur à celui de son fils [2]. » Quant aux historiens flamands et hollandais, ils ne nous fournissent pas le moindre détail concernant la manière du vieux peintre; pourquoi sortiraient-ils de leur insignifiance, de leur lourdeur habituelles ?

Je ne puis croire qu'une dizaine de pages soient tout ce qui nous reste d'un homme habile, qui a eu le grand Rubens pour maître, a vécu soixante-sept ans, obtenu l'approbation de ses contemporains et travaillé assidûment pour nourrir une nombreuse famille [3]. Ses meilleurs ouvrages ont été, selon toute vraisemblance, attribués à son fils ou à Elzheimer, plus célèbres que lui et dont les noms permettent aux brocanteurs de demander des prix plus élevés. Les marchands de tableaux rendent l'histoire de l'art presque impossible. Leurs fraudes perpétuelles déroutent sans cesse le critique et l'amateur.

Teniers le père a gravé à l'eau-forte un certain nombre de planches, mais comme son fils en a gravé aussi

[1] *Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique.*

[2] Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag; Berlin, 1830, page 100.

[3] Hunc, quantumcumque bonus fuerit, et penicillo suo ad numerosam familiam alendam honeste sufficeret, arte tamen et fortuna multum superavit synonymus filius. PAPEBROCHIUS, *Annales Antwerpienses*, tome V, page 37.

et que tous deux ont fait usage du même monogramme, on ne peut les distinguer les unes des autres ni les répartir. Ce n'est pas un grand malheur, au surplus : ces estampes sont toutes médiocres, pour ne pas dire nulles. Elle ne fourniraient aucun indice sur le talent que le vieux Teniers devait posséder comme peintre [1]. Il mourut en 1649, laissant deux fils, David et Abraham, et ne se doutant pas que l'œuvre de sa vie serait presque entièrement détruite par le temps et les spéculateurs, comme les derniers feuillages de l'automne par les premières gelées d'hiver.

Son portrait annonce de la finesse et de la décision; les tempes creuses trahissent le manque de sentiment idéal. C'était du reste un homme maigre, avec un nez aquilin, de grands yeux bienveillants et expressifs, une abondante chevelure bouclée, de belles moustaches et une barbe peu touffue, encadrant un long visage aux pommettes saillantes.

David Teniers le jeune naquit à Anvers, en 1610, et fut baptisé à l'église Saint-Jacques, le 15 décembre de la même année. Il eut pour parrain Julien Teniers, probablement son aïeul, et pour marraine demoiselle Marie Janssens [2]. Son père lui enseigna les éléments de

[1] Dans le tome III du *Catalogue raisonné des Estampes* de M. Winckler, par Huber et J.-G Stimmel, les gravures des deux maîtres se trouvent divisées conformément à l'opinion de M. Winckler lui-même. A la vente du comte de Fries, une collection de 51 planches, faites par les Teniers, fut vendue 122 florins. IMMERZEEL.

[2] Voici son acte de baptême, comme il se trouve encore sur les registres de l'église; M. Génard a eu l'extrême obligeance de le copier pour moi :

ACTE DE BAPTÊME.

15 décembre 1610.	Meester David Tenier Juffrou Dimpna Cornelis de Wilde	DAVID	Sr Juliaen Thesnier Iffrou Maria Janssens.

la peinture. Ce fut pour lui un avantage que cette précoce étude: le travail du pinceau lui devint si familier que plus tard il le mania, pour ainsi dire, par instinct. Nul doute que cela n'ait contribué à lui rendre la main prompte et légère. Rubens acheva de former son talent. Il existe de lui plusieurs morceaux, qui attestent une imitation évidente des productions religieuses et historiques de Pierre-Paul. Telle est une Sainte Famille, que possède la galerie de Schleissheim : elle manque toutefois de sérieux et d'élévation, le génie du peintre ne s'accommodant guère de pareilles données. Une suite d'images, qui retracent la vie de la mère du Christ et sont appendues contre les murailles du même château, rappellent aussi la manière de Rubens, mais déplaisent par leur expression maussade et pénible. On voit encore à Vienne, dans la galerie impériale, quelques épisodes religieux, si vulgairement traités que les personnages semblent sortir du cabaret [1].

« Lorsqu'il a voulu peindre l'histoire, dit l'abbé Dubos, il est demeuré au-dessous du médiocre. On reconnaît d'abord les pastiches qu'il a faits en très-grand nombre, à la bassesse comme à la stupidité des airs de tête des principaux personnages. On voit à Bruxelles, dans la galerie du prince de la Tour, de grands tableaux d'histoire, faits pour servir de cartons à une tenture de tapisserie, qui représente l'histoire des Turriani de Lombardie, dont descend la maison de la Tour-Taxis. Les premiers tableaux sont de Teniers, qui fit achever les autres par son fils. Rien n'est plus médiocre pour la composition et l'expression [2]. »

[1] Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, tome II, page 191.
[2] *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, tome II, page 74.

Je dois dire néanmoins que j'ai vu à Anvers, chez M. Wuyts, une toile qui ne mérite pas un jugement aussi sévère. Elle représente Persée et Andromède. L'aimable fille est, selon l'usage, attachée toute nue au bord des flots incorruptibles. Le peintre a su lui donner des formes charmantes et les revêtir de la plus agréable couleur. Persée, muni de talonnières et portant un casque garni d'ailerons, plane au-dessus du monstre qu'il va tuer. On conçoit très-bien qu'il désire sauver la jeune victime, dont rien ne lui cache les gracieux contours et l'attrayante carnation. Le rocher, les arbres qui le surmontent, la mer et le ciel sont exécutés d'une main légère et se distinguent par une grande vérité. On lit d'ailleurs sur le tableau la signature du maître, que les spéculateurs n'auraient point apposée à une œuvre si différente de ses travaux habituels.

Toute réflexion faite, les jugements de Kugler et de l'abbé Dubos me semblent d'une exagération qui avoisine l'erreur. *Achille reconnu par Ulysse*, tableau que possédait autrefois le comte de Choiseul et que Lebas a gravé, est certainement une œuvre du meilleur goût. On ne saurait voir de plus charmantes créatures que la princesse Deïdamie et les femmes qui l'entourent. Leurs types, les proportions de leurs corps, leurs attitudes, leurs belles draperies ne laissent rien à désirer. Il y a dans le jeune héros un mélange de grâce féminine et de virilité naissante, qui est fort bien rendu. Un superbe portique se dresse derrière les personnages, un beau jardin forme la perspective. C'est la manière de Rubens, mais devenue plus élégante et illuminée d'un reflet poétique. David a encore imité heureusement son chef d'atelier dans le saint George vainqueur du

dragon, qui appartenait jadis au prince Charles de Lorraine, et dans son morceau représentant Latone vengée. La mère et les enfants prouvent que Teniers aurait fait de la grande peinture, s'il l'avait voulu.

Suivant Rubens d'un pas ferme, lorsqu'il abordait les hautes régions de l'art, Teniers devait s'approprier encore mieux ses ressources, lorsqu'il exécutait des tableaux de genre. Les kermesses, les paysages, les esquisses de Pierre-Paul lui ont servi de modèles. Ce sont les mêmes tons, les mêmes finesses de pinceau, la même légèreté de touche. Certaines ébauches, que le fameux Anversois traçait d'une main impatiente, nous étonnent par les délicatesses du coloris. A peine effleurait-il la toile : caprices, rêves de son imagination qu'il désirait fixer, il ne voulait pas s'en occuper plus longtemps que ne le méritent des fantaisies. Son prodigieux talent s'y révèle néanmoins : peu d'artistes seraient capables de déployer à nos yeux ces vapeurs d'or, ces brumes splendides où se réfléchissent toutes les nuances de l'automne. Eh bien ! elles ont excité la convoitise de David; il ne s'est pas donné de repos qu'il n'eût dérobé le secret de son maître, rendu sa couleur transparente et en quelque sorte fluide. On croirait voir tantôt la brillante atmosphère du soir, après le coucher du soleil, et tantôt le brouillard nocturne qu'argente l'astre des nuits.

Deux tableaux qui ornent le Louvre constatent la similitude parfaite des œuvres de Teniers et des petits morceaux, des paysages de Rubens. L'un figure une campagne éclairée par la lumière du matin. Voyez, le soleil monte au-dessus d'une ville lointaine et fait sortir de la rivière ces blanches vapeurs que le vent roule et em-

porte. Le disque étincelant est lui-même à demi voilé par le brouillard. Un moulin, sur la droite, reçoit les pâles rayons des premières heures; sur la gauche, des arbres différents dressent leurs rameaux presque dépouillés; l'automne a déjà roussi le feuillage de la plupart, mais d'autres ont conservé leurs teintes vertes, comme une âme forte qui garde ses convictions et ses espérances dans l'atmosphère glaciale du malheur. Des hommes et des femmes viennent d'y tendre ce grand filet où se prendront les oiseaux, et couchés sur l'herbe humide, guettent le piége qui doit leur fournir une proie. Le roux, le jaune et le bleu fade ont seuls concouru à former cet harmonieux tableau. La couleur en est légère, facile; on croirait qu'elle flotte sur la toile plutôt qu'elle n'y adhère. L'honneur de l'avoir composé revient au chef de l'école anversoise.

L'autre morceau représente une auberge rustique, en pleine campagne. Le soleil, que masque un petit nuage, laisse échapper par-dessous des rayons d'or, qui éclairent à droite une colline surmontée d'un château gothique et, plus bas, une rivière où des pêcheurs sont occupés à lever leurs filets. Remarquez que l'astre se balance au-dessus d'une ville lointaine et que les feuillages ont la douce et triste couleur de l'automne. La lumière oblique, moelleuse et bistrée donne au paysage une expression mélancolique. Les buveurs attablés devant le cabaret sur des tonneaux et des siéges agrestes, ne s'en préoccupent guère. Ce qui les intéresse, c'est l'hôte, qui, debout devant d'eux, fait leur compte, un morceau de craie à la main. Le vent froid du soir chasse la fumée de l'auberge, comme le temps emporte les jours de l'homme : l'heure est venue de se retirer. Les

chaudrons, les vases de terre et de cuivre, jetés pêle-mêle sur le sol, vont aller reprendre leur place sur l'étagère. Le roux, le jaune et le bleu fade sont les seules couleurs employées dans ce tableau. Le travail en est léger, facile, l'ensemble harmonieux. On y reconnaît à la fois la touche délicate de David Teniers le jeune et ses obligations manifestes envers Rubens.

Aussi ce dernier aimait-il beaucoup la manière de son élève, comme on aime à retrouver son propre type sur le visage de ses enfants. Les ennemis de Teniers ayant répandu partout le bruit que ses ouvrages ne dureraient point, parce qu'ils ne se composaient guère que d'un lavis à l'huile coloriée, l'artiste inquiet voulut les réduire au silence. Il mit donc plusieurs couches de peinture l'une sur l'autre. Mais sa couleur ainsi tourmentée ne fut plus ni si chaude ni si légère : ses tableaux devinrent gris, quelquefois rougeâtres, et perdirent une grande partie de leur charme. Rubens, que l'on avait taquiné en lui adressant la même critique, ramena David à sa première méthode. Il lui conseilla d'empâter ses clairs autant qu'il le jugerait convenable, mais de laisser toujours l'impression transparaître dans ses ombres, la couleur habituelle de cette impression n'ayant pas été choisie sans but [1].

Un autre grand homme devait influer vivement sur lui : Adrien Brauwer lui montra l'art d'animer les fêtes

[1] Après la mort de Rubens, on trouva dans sa maison une *Fête villageoise*, qui devint plus tard la propriété de M. Schamps, à Gand. On l'aurait prise pour un tableau de Teniers. Descamps se laissa tromper par cette ressemblance. « Rubens, dit-il, s'y est si bien caché sous le masque de Teniers, que les plus habiles ont cru Teniers auteur de cet excellent morceau. » (Tome I, page 314.) Pierre-Paul n'avait pas grand'peine à imiter une manière qui lui appartenait, si même il avait voulu imiter son élève; car le tableau pouvait être, au contraire, de ceux que David choisit pour modèles,

de village et les scènes de cabaret. David reçut du peintre aviné des leçons personnelles, comme de Rubens, et la manière dont ils furent mis en rapport est des plus curieuses.

Poursuivi sans relâche par ses créanciers, Adrien Brauwer résolut d'abandonner la ville d'Amsterdam, où les marchands avaient l'inconvenance de vouloir lu faire payer ce qu'il achetait. Anvers lui sembla le lieu de refuge le plus convenable pour un artiste, et il se mit en chemin sans avoir de passeport. Il ne savait même point que la guerre, déclarée de nouveau entre la Belgique et la Hollande, faisait mourir dans une lutte fratricide les enfants d'un même sol, qui auraient dû se liguer contre l'Espagne. Brauwer se présente aux portes de la ville : on lui demande ses papiers. Des papiers! il n'en a pas plus que d'argent. Le poste l'arrête comme un espion et le mène à la citadelle, où on l'enferme.

Il y aurait peut-être fait un long séjour, si un heureux hasard ne l'avait tiré d'affaire. En même temps que lui s'y trouvait prisonnier le duc d'Aremberg ; les historiens ne nous disent pas pourquoi, mais c'était probablement par suite de la conspiration que les nobles belges avaient formée, dans le but d'affranchir leur pays et de le réunir à la Hollande. L'Espagne affaiblie n'osa point les frapper, et l'archiduchesse Isabelle se contenta d'insignifiantes punitions. Quoi qu'il en soit, on permettait au duc de se promener dans l'enceinte de la forteresse, accompagné de deux soldats qui le surveillaient. Peu d'individus obtenaient cette faveur, car les Espagnols voulaient tenir secret le plan de la citadelle, dont l'habile structure les rendait très-fiers. Or, un jour que le noble captif suivait un chemin de ronde, il passa devant la prison

d'Adrien. L'artiste, croyant voir le gouverneur du château, le pria de lui rendre la liberté.

— Je ne suis pas un espion, dit-il, mais un peintre et j'en fournirai la preuve quand on voudra, pourvu que l'on m'apporte un pinceau, des couleurs et une toile.

Le prince, lui répliqua doucement qu'il ne pouvait lui faire ouvrir les portes de son cachot, attendu qu'il n'était pas le gouverneur, mais qu'il allait lui procurer les instruments dont il avait besoin pour se disculper.

Il lui tint parole et envoya le jour même un soldat chez Rubens lui demander les objets requis. Le grand homme les donna, sans se douter qu'Adrien Brauwer, cet éminent coloriste, se trouvait si près de lui. Le duc fit joindre à l'attirail des viandes et du vin, pour améliorer l'ordinaire du captif. Je vous laisse à penser comment le gaillard fêta ces provisions ! Tandis qu'il savourait le liquide précieux, dont la chaleur intime remplace pour les peuples du Nord la chaleur absente du soleil, des Espagnols vinrent se placer juste en face de ses barreaux, puis se mirent à jouer aux cartes et aux dés. Les uns suivaient d'un œil ardent les cubes d'ivoire, comme s'ils espéraient influer sur les chances par leurs regards avides; les autres serraient autour de leurs cartes souillées des doigts osseux, qui ne rappelaient pas mal les griffes d'un milan. Un vieux soldat, maigre comme la famine et accroupi sur ses talons, s'occupait d'une manière toute différente : les yeux lui sortaient de la tête et on voyait dans sa bouche trois ou quatre chicots verdâtres, souvenir d'un temps plus heureux. Les costumes pittoresques, les larges feutres, les rapières pendues à des baudriers achevaient le tableau. C'était une bonne fortune pour Adrien Brauwer : il se hâta de

transporter les personnages sur sa toile, avec son talent de coloriste et sa verve ordinaire. Le vieux spectateur était surtout admirablement reproduit. Le duc d'Aremberg s'en amusa beaucoup et envoya chercher Rubens, pour savoir ce qu'il penserait de l'œuvre.

—Voyons un peu, dit le dernier en arrivant, ce qu'a fait votre artiste : je crains bien que mes couleurs n'aient servi à tracer un barbouillage.

Le duc d'Aremberg lui montra le morceau, et Rubens se mit à rire, puis devint sérieux et considéra très-attentivement la peinture.

— Aussi vrai que je me nomme Pierre-Paul, s'écria-t-il enfin, c'est Brauwer qui a exécuté cela !

—Vous plaisantez, reprit le duc. Je ne puis croire que vous trouviez cette toile si belle. Pour parler d'une manière positive, combien l'estimez-vous ?

—J'en donnerais sans balancer trois cents rixdales.

—Eh bien ! vous ne l'auriez pas pour mille : elle ornera ma collection et me rappellera cette curieuse aventure.

Il conserva en effet le tableau, qui resta pendant plusieurs générations dans sa famille.

Rubens alla trouver le gouverneur, et lui demanda la liberté d'Adrien Brauwer. Il lui en fit de tels éloges, que le commandant se laissa fléchir. L'artiste fut appelé pour subir un interrogatoire et un examen préalables. Il reconnut volontiers qu'il avait commis une faute, en essayant de pénétrer dans la ville sans papiers; mais il promit d'être plus sage à l'avenir, et comme Rubens se portait son garant, on lui ouvrit les guichets de la citadelle. Pierre-Paul voulut l'emmener chez lui ; Brauwer le quitta en route, et, prenant place au

fond d'un cabaret, célébra joyeusement sa délivrance.

Rubens lui offrit néanmoins l'hospitalité, car il espérait changer ses mauvaises mœurs, le dégoûter des plaisirs bruyants qu'il partageait avec la populace. Brauwer vint donc habiter son magnifique hôtel. Pierre-Paul lui donna du linge, lui commanda des vêtements et l'installa dans une chambre somptueuse. Il voulut d'ailleurs que le peintre débauché n'eût pas d'autre table que la sienne. Pour qu'il ne manquât point d'ouvrage, il lui acheta presque tous ses tableaux. Il n'en laissa pas moins de dix-sept à sa veuve et à ses enfants.

Teniers le jeune, qui fréquentait la maison de Rubens, se lia tout naturellement avec son hôte, dont le talent ne pouvait manquer de lui plaire. Nous n'avons point de détails sur leurs relations, mais il est probable que le maître emmena souvent l'élève au cabaret, pour lui faire étudier d'après nature les têtes enluminées, les regards flottants, les gauches attitudes et les combats opiniâtres des buveurs.

Cependant la régularité, les nobles façons qui régnaient dans l'hôtel de son protecteur, ne convenaient pas à l'artiste bohémien. Il s'ennuyait au milieu de cette demeure élégante. La fumée de la tabagie, le choc des verres, les luttes des ivrognes et les amours faciles, voilà ce qui lui plaisait. Il finit par mettre son costume de velours au mont-de-piété pour satisfaire ses goûts dissolus. Mme Rubens n'était guère flattée d'avoir dans sa maison un pareil commensal. Elle s'en plaignit. Brauwer remarqua de la froideur sur les visages : il prit la clef des champs. « L'ordre sévère établi chez Rubens, disait-il, lui rendait son hospitalité si désagréable, qu'il aurait mieux aimé vivre dans la citadelle. »

Nous ne le suivrons point au milieu de ses pérégrinations et de ses aventures. L'amour de la débauche le conduisit à Paris, où il se plongea si avant dans le bourbier qu'il en sortit à moitié mort. Il regagna précipitamment la ville d'Anvers. Mais il emportait avec lui le châtiment de sa dépravation, ou de sa faiblese, si l'on veut employer un mot moins rude. Dès son arrivée, il fut contraint de se mettre au lit, dans une obscure auberge : deux jours après, il avait cessé de vivre. La fosse commune engloutit ses restes, que l'on couvrit de paille et de chaux. Instruit de sa fin malheureuse, un élève de Rubens alla conter cette triste nouvelle au grand homme. Houbraken rapporte qu'elle lui causa une vive émotion, et que ses yeux se remplirent de larmes. Il ordonna aussitôt d'exhumer le peintre, lui acheta un cercueil, et, pour proportionner ses honneurs funèbres à son talent, le conduisit en grande pompe dans l'église des Carmélites, où on l'enterra. On dit que Rubens voulait lui élever un tombeau, qu'il en avait tracé le modèle; mais la mort, qui le frappa lui-même bientôt après, ne lui permit pas d'accomplir cet honorable dessein [1].

David Teniers avait été reçu membre de la confrérie de Saint-Luc, comme fils de maître, en l'année 1632-1633. Le public ne lui témoigna d'abord aucune faveur, surtout à Anvers; il était obligé d'aller vendre ses toiles à Bruxelles, où on les dédaignait un peu moins. Ce pénible début s'explique facilement. L'école si dramatique de Rubens, qui était dans toute sa force et communiquait ses tendances même à ses antagonistes, avait habitué aux grands effets

[1] Brauwer n'avait que trente-deux ans. — Houbraken, tome II, p. 328 et suivante; Campo Weyerman, tome II, page 70 et suivantes.

de la peinture, aux actions violentes et aux personnages de formes athlétiques. Les compositions de Teniers, simples et tranquilles, la douce harmonie de sa couleur, son exécution modeste, ses bons-hommes trapus, son impartiale reproduction de la nature, devaient le faire regarder comme un peintre timide et froid. Ceux dont le genre se rapprochait du sien, Jacques van Artois et Daniel van Heil, avaient quelque chose de plus vif, de plus brillant, et frappaient davantage les spectateurs. Le premier l'éclipse encore par son charme poétique; le second représentait des incendies, des orages, des catastrophes qui saisissaient l'imagination; la *Prise de Troie* et la *Ruine de Sodome* étaient deux de ses meilleurs tableaux [1]. Les sujets de Teniers ne pouvaient exciter aussi vivement l'intérêt. Il eut donc de la peine à faire apprécier son mérite : la plupart des biographes disent même que l'archiduc Léopold le tira seul de l'obscurité. Ils ignorent sans doute que le prince arriva en 1647 dans les Pays-Bas catholiques, dont il venait d'être nommé gouverneur. Selon toute vraisemblance, sa première occupation ne fut point de chercher les talents méconnus. Il avait amené avec lui une bande de Croates aux manteaux rouges, qui, soutenus par des troupes lorraines, wallonnes et brandebourgeoises, devaient repousser les bataillons français et accabler la Hollande, espoir que l'événement ne justifia pas. Or, en 1647, Teniers avait trente-sept ans accomplis, et pour peu que l'illustre personnage eût tardé à compren-

[1] Descamps, avec sa légèreté habituelle, commet ici une méprise singulière. Il place, parmi les heureux compétiteurs de David, Gilles van Tilborgh, né à Bruxelles en 1625, mort en 1678 et qui fut élève de Teniers lui-même.

dre sa valeur, il ne serait pas sorti de l'ombre avant trente-neuf ou quarante ans. Je doute qu'une si longue erreur ait pu avoir lieu chez un peuple d'artistes, où ceux qui n'exécutent pas, jugent très-bien les productions des autres; où j'ai vu des enfants de douze ans s'extasier devant des morceaux d'élite, pendant que leur figure exprimait toute la vivacité de leur plaisir.

Bien avant cette époque, d'ailleurs, Teniers épousa Anne Breughel, fille de Breughel de Velours, et pupille de Rubens, qui leur servit de témoin. Pierre-Paul aurait-il uni la fille d'un homme célèbre avec un peintre sans renom, soupçonné par suite de n'avoir aucun talent? Anne Breughel devait le jour à la seconde femme de son père, Catherine van Marienborgh, et était née le 3 mai 1609 : elle avait donc dix-huit mois de plus que Teniers [1]. Le mariage fut célébré le 22 juillet 1637, trois témoins assistèrent les jeunes époux : Rubens, que nous avons déjà nommé, David Teniers le père, et Paul Halmal [2].

[1] Tenue sur les fonts de baptême, le jour même de sa naissance, à l'église Saint-Jacques, elle eut pour parrain Henri van Balen, le peintre célèbre, et pour marraine une tante maternelle, que représenta une personne de sa famille paternelle. Voici son acte de baptême, que nous publions pour la première fois, grâce à la complaisance de M. Génard.

ACTE DE BAPTÊME.

Sr Jan Brugel Iffrou Catharina van Marienborgh	ANNA	Hendrick van Ballen. Jouffrou Anna Brugel in den naem van Elisabeth Marienborgh.

[2] M. Génard nous a aussi communiqué la note relative à ce mariage, que l'on trouve sur les registres de l'état civil, paroisse Saint-Jacques, à Anvers, et que nous publions pour la première fois :

ACTE DE MARIAGE.

David Tenier
Anna Brueghel
solemnisatum 22 julii 1637, coram Davide Tenniers et
do. Paulo Halmal et do. Petro Paulo Rubens.

Descamps affirme qu'Anne Breughel avait trois tuteurs : Rubens, Henri

En 1643, le peintre des kermesses exécuta le morceau que l'on regarde comme son œuvre capitale. Il représente l'hôtel de ville d'Anvers et la grande place, où les serments et corporations défilent, dans leur costume de cérémonie, au milieu d'une foule curieuse : tous les membres des ghildes étaient, suivant la tradition, peints d'après nature. On distingue spécialement la confrérie de l'Arbalète, pour laquelle fut coloriée cette toile. « Quarante-cinq personnages, en figurines de huit à dix pouces, sont réunis au premier plan ; tous sont terminés avec le soin le plus minutieux et dans un style qui, sans s'éloigner du naturel, s'éloigne au moins du grotesque. L'arrangement en perspective est merveilleux, comme le *rendu* de tous les détails. L'air circule parmi ces groupes animés, où l'on croit surprendre le mouvement et la vie. Descamps a raison de nommer cet ouvrage *le plus beau tableau de Teniers*, car rien de plus considérable et de plus parfait n'est sorti du pinceau de ce maître fécond, qui avait trente-trois ans lorsqu'il le fit, et qui devait travailler sans relâche encore un demi-siècle [1]. »

Le serment de l'Arbalète vendit ce chef-d'œuvre en 1750, avec un tableau de Rubens ayant pour sujet Mars et Vénus, à condition que l'acheteur livrerait aux confrères une copie du dernier travail. Gérard Hoet en devint acquéreur, moyennant cinq mille florins, et chargea le Hollandais Schouman de reproduire la composition mythologique. Ce peintre s'en acquitta très-

van Balen et Cornille Schut. J'ignore quelle autorité lui a permis d'adjoindre ces deux derniers à Rubens. Il me paraît surtout très-douteux que Cornille Schut ait rempli ces fonctions; car il était l'ennemi de Pierre-Paul. Henri van Balen du moins avait tenu la jeune personne sur les fonts de baptême.

[1] Viardot, *Les Musées d'Allemagne et de Russie*, page 443.

habilement, et son imitation fut placée au même endroit que l'original, sur la cheminée de la pièce où se réunissait la ghilde. Une copie du tableau de Teniers ornait également cette chambre. Pour la toile primitive, elle passa dans le cabinet du landgrave de Hesse, puis, de possesseur en possesseur, finit par décorer la Malmaison, d'où elle a été transférée à Saint-Pétersbourg : on la voit maintenant au palais de l'Ermitage.

Le beau *Fumeur*, du Louvre, porte aussi la date de 1643; l'*Enfant prodigue* celle de 1644 : nul doute que ces œuvres éminentes ne contribuèrent, pour une grande part, à faire élire Teniers le jeune doyen de l'académie d'Anvers en 1644 et 1645, preuve manifeste que l'on comprenait déjà son importance. Il semble avoir été, dès cette époque, dans toute la force de son talent. *Saint Pierre reniant le Christ,* que possède le Louvre, fut exécuté en 1646. Chose non moins grave! nous avons vu que Teniers avait excité la jalousie avant la mort de Rubens, c'est-à-dire avant sa trentième année. Or, fait-on naître l'envie, quand on n'obtient pas de succès? Notez aussi que les grands seigneurs s'éprennent rarement d'un mérite tout à fait obscur : ils veulent pouvoir se glorifier immédiatement de leur choix. Léopold-Guillaume fut très-utile au disciple de Rubens, je ne veux pas le nier, mais il ne descendit point vers lui comme un dieu, pour l'environner subitement de lumière. On doit néanmoins reconnaître qu'il se montra fort généreux à son égard. L'ayant une fois adopté, il ne lui ménagea point les marques de faveur : il le nomma son chambellan et son peintre officiel, lui donna son portrait dans un médaillon suspendu à une chaîne d'or, et lui confia le soin de sa galerie particu-

lière, où abondaient les œuvres italiennes. David y étudia la manière des grands artistes méridionaux ; pour mieux s'approprier leurs ressources, il copia leurs toiles, puis se donna l'innocent plaisir de contrefaire leur style. Quelques historiens, Campo Weyerman à leur tête, se récrient sur la fidélité de ses pastiches. Ils disent que les auteurs mêmes auraient malaisément distingué les originaux des reproductions ou des imitations. Il paraît, au contraire, que la touche seule, indépendamment des expressions, suffirait pour trahir la supercherie. Les copies réduites servirent à publier l'ouvrage qui porte le titre suivant : *Théâtre des peintures de David Teniers* [1]. En tête se trouve une petite préface d'un style très-naïf, qu'on lit avec intérêt, parce que Teniers n'a jamais écrit que cet avant-propos; en voici quelques passages :

AUX ADMIRATEURS DE L'ART, SALUT :

Les tableaux originels, dont vous voyez icy les desseins, ne sont pas tous d'une mesme forme, ni de pareille grandeur ; pour cela il nous a esté nécessaire de les égaler, pour les réduire à la mesure des feuillets de ce volume, et affin de vous les représenter soubz une

[1] Voici ce titre complet, tel qu'il se trouve sur la première édition française : — Le Théâtre des peintures de David Teniers, natif d'Anvers, peintre et ayde de chambre des sérénissimes princes Léopolde Guil. archiduc, et Don Jean d'Austriche, auquel sont représentez les desseins tracés de sa main et gravés en cuivre par ses soins, sur les originaux italiens, que le ser^me Archiduc a assemblé en son cabinet de la cour de Brusselles. Dédié audit prince ser^me Léopolde Guil. Archiduc, etc.

A Brusselles, aux despens de l'autheur, anno MDCLX, avec privilége du Roy.

A Anvers, on les vend chez Henry Aertssens, imprimeur.

Sur le frontispice gravé on lit encore : On trouve à vendre en Anvers ces livres de taille douce, chez Abraham Teniers.

plus convenable façon..... Les curieux de sçavoir l'estat et la constitution du cabinet que S. A. Sérénissime at dressé à Vienne, avec le nombre des peintures qui y sont, liront les pages suivantes, et remarqueront le grand travail et la longueur du temps que m'auroit cousté de vous les toutes représenter; outre que desjà je suis assez chargé d'années. Mais la retraitte de mon très-clément seigneur et Mécenas en Allemagne m'at principalement empesché de poursuivre mon œuvre plus avant..... Adieu, et joüyssés de mes labeurs aussy favorablement comme je vous les offre de bon cœur, et souhaitte que vous les receviés de bon gré.

D. T.

Le volume contient deux cent trente planches, représentant deux cent quarante-six sujets, parmi lesquels se trouvent une vue de la galerie où étaient exposés les tableaux et un portrait de David Teniers lui-même. Ce sont en général des gravures médiocres : le trait manque de netteté, les artistes ayant surtout cherché à rendre les effets du clair-obscur. Ce genre de reproduction est peu avantageux aux dessinateurs, comme Raphaël, Sébastien del Piombo et Léonard de Vinci.

Une toile, conservée maintenant au musée de Madrid, rappelle encore les fonctions que David Teniers remplissait près de l'archiduc Léopold. Elle figure la collection du prince autrichien, lorsqu'elle était encore à Bruxelles : le riche seigneur, accompagné de plusieurs personnages, vient d'y entrer ; l'artiste lui présente des dessins étalés sur une table. Contre les murs sont rangés les tableaux, où l'on distingue, malgré l'extrême petitesse de ces images, et le sujet et la touche du maître. Les visiteurs sont

d'excellents portraits, qui réunissent à la vérité habituelle du peintre une noblesse qu'on ne trouve pas ordinairement chez lui [1].

Non content de protéger David dans les Pays-Bas, l'archiduc Léopold envoya de ses tableaux dans différentes contrées de l'Europe et notamment en Espagne, au roi Philippe IV, grand amateur de peinture. Le monarque se passionna tellement pour la manière de Teniers, qu'il voulut accaparer toutes les œuvres de son pinceau ; il n'y réussit point, car trop de personnes les recherchaient déjà, mais il fit bâtir une galerie spéciale, où il exposa celles qu'il put se procurer. Un bon nombre de ces ouvrages ornent encore le musée de Madrid.

Le signal était donné : chacun s'empressa autour de l'artiste et sollicita quelqu'une de ces productions admirées par le frère d'un empereur, voire par une tête couronnée. Elles devinrent conséquemment de plus en plus difficiles à obtenir. Antoine Triest, évêque de Gand, habile connaisseur, dont nous avons déjà parlé, se lia intimement avec le peintre : il eut cependant besoin de le presser et de le tourmenter, pour qu'il lui coloriât deux ou trois scènes rustiques. Plus tard, en 1653, Teniers fit son portrait et le représenta au milieu de sa bibliothèque, causant avec son frère Eugène, le capucin [2]. En 1654, la reine Christine de Suède étant venue passer quelque temps à Anvers, après son abdication, l'archi-

[1] Viardot, *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, pages 98 et 99. Le tableau porte, après le nom de l'auteur, la désignation suivante : *Pintor de la camera* (pour camara) *de S. A. S.* « Peintre de la chambre de son Altesse sérénissime. » Teniers, en se servant de l'espagnol pour faire sa cour au prince, a estropié un mot.

[2] Ce portrait a été gravé par Paul Pontius : Antoine Triest avait alors 77 ans.

duc Léopold alla lui présenter ses respects, le 7 du mois de septembre. Teniers offrit à la princesse toutes les planches de son *Théâtre* qui étaient déjà gravées. Quand elle traversa Bruxelles, en se rendant au delà des Alpes, la fille de Gustave-Adolphe voulut lui témoigner sa gratitude et lui remit une médaille d'or à son effigie, avec une chaîne de même métal [1].

Pour satisfaire tant de concurrents, Teniers accéléra son travail. Il laissa courir son pinceau sur la toile, qu'il effleurait à peine, et représenta souvent un épisode champêtre, un intérieur de cabaret, en un seul jour. Quand des amateurs trop nombreux le harcelaient de leurs instances, il épargnait les personnages. Lui qui a représenté des foules si variées, groupait alors deux ou trois paysans autour d'une cruche ou d'un feu de cheminée.

Cependant les écus arrivaient par bataillons, sous toutes les formes, avec un bruit agréable, qui servait de musique militaire à cette joyeuse armée : le peintre leur ouvrait ses coffres et les mettait en garnison. Puisque des scènes villageoises lui conciliaient la fortune, l'idée lui vint d'aller habiter la campagne. Il acheta, non loin de Perck, le château des Trois-Tours, ainsi nommé parce que trois tourelles le dominaient de leurs toits coniques. Un pont réunissait au continent l'espèce d'îlot factice où

[1] Descamps, selon son habitude, rapporte ce fait d'une manière inexacte. Il dit que la Reine, ayant obtenu quelques tableaux de David, ne se contenta pas de les payer, mais lui *envoya* son portrait dans un médaillon. Il croyait que cet acte de libéralité avait eu lieu pendant que Christine était sur le trône. Papebrochius rectifie cette erreur..... Dissimulataque persona ac sexu Antwerpiam appulit. Hic illa cognoscendam privatim duntaxat dedit, mansitque aliquandiu eruditis studiis occupata : die autem septembris VII ad eam salutandam Bruxellis venit archidux Leopoldus. Tome V, p. 70. — On lit dans un autre endroit : Hunc sibi donatum librum Sereniss. Christina, Sueciæ Regina, Bruxellis transiens, remunerata est aureo effigiei suæ numismate aureaque catena. Tome V, p. 38.

on l'avait bâti. Près du manoir, le fossé, maintenant peu étendu, formait comme une pièce d'eau, sur laquelle voguaient des oies et des canards, à l'ombre des vieux arbres, qui semblaient y admirer leur verdure.

CHAPITRE XIII.

Les trois Teniers.

Manière de Teniers le jeune. — Son profond réalisme. — Il imite la nature sans la modifier, sans même choisir entre ses divers accidents. — Ses fonds de tableaux, ses arbres, ses personnages. — Il adopte pour type le paysan brabançon. — Vérité des mœurs qu'il représente. — Kermesses, scènes d'intérieur. — Ses œuvres fantastiques, son coloris. — Noble société qu'il fréquente. — Tableaux dramatiques ou railleurs que lui inspire la guerre. — Il fonde une Académie royale de peinture. — Son second mariage. — Il meurt à Bruxelles. — Abraham Teniers. — Autres membres de cette famille qui ont cultivé la peinture sans se faire un nom.

Une fois établi dans sa champêtre demeure, tout devint pour Teniers sujet de tableau. Il ne se donna pas la peine de choisir entre les mille accidents de la nature et de la vie rustique. Les premières occupations de l'année comme les dernières, labour, semailles, coupe des foins, moisson, rentrée des gerbes, travail des batteurs en grange et des vanneurs, chasses de l'automne, effets de neige, tristes paysages que tourmente une bise âpre et impétueuse, étaient fidèlement retracés par lui. D'un

esprit simple et juste, il peignait les hommes, les arbres, les prairies, le ciel, les nuages, les terrains, les costumes, les mœurs, le dedans et le dehors des maisons, comme ils s'offraient à sa vue. Nul parti pris, nul effort pour atteindre l'idéal, pour ennoblir ses modèles. Il n'essayait même pas de composer. Une rue de village, un espace libre entre des chaumières, où l'herbe poussait comme en pleine campagne, les bords d'un étang, la lisière d'un bois, l'enclos palissadé d'une guinguette, une route vulgaire, sans accidents originaux, la première salle d'auberge venue, tout lui était bon. Pourvu que sa toile se trouvât remplie d'une manière à peu près convenable, il n'en demandait pas davantage. On a remarqué que ses arbres sont communs, c'est-à-dire n'ont pas la belle prestance, les formes distinguées, n'offrent pas les heureuses anomalies, recherchées avec soin par les paysagistes, qui battent les forêts pour trouver ces brillantes exceptions. Teniers ne se préoccupait guère de semblables raffinements. S'il voyait un groupe de sycomores, de frênes ou de tilleuls, il le copiait sans le modifier. Mais aussi ses arbres ont l'air naturel, le feuillage en est bien rendu, léger, facile : on croirait y entendre murmurer la brise.

Teniers ne mettait pas plus de coquetterie dans sa manière de peindre les ciels : que d'autres notent les rares splendeurs du firmament, les jeux insolites de la lumière, les formes étranges que prennent parfois les nuages. Tenez, un vent d'ouest les chasse rapidement au-dessus de la plaine : depuis longtemps le soleil a disparu, mais ses derniers rayons, atteignant les vapeurs fugitives, les colorent du plus beau rouge : on croirait voir les fumées d'un incendie, éclairées par la flamme.

Les nuances vont s'affaiblissant du côté de l'est, où une étrange réverbération empourpre le haut d'une colline. Peu à peu les tons s'amortissent, l'ardent foyer paraît s'éteindre, le crépuscule grisâtre et monotone envahit l'étendue. Croyez-vous que Teniers sera curieux de reproduire ces poétiques effets? Il y songe bien! Un ciel ordinaire, avec des nuées blanchâtres, floconneuses, pareilles à de la ouate et doucement baignées de lueurs argentines, lui suffisent d'ordinaire. Quand il y met plus de façons, par caprice et de loin en loin, ses admirateurs s'étonnent. Mais aussi le regard plonge dans les espaces qu'il ouvre au-dessus des chaumières et des vergers : on se figure voir bien au delà des objets qui bornent réellement la vue. Et d'ailleurs comme ces pigeons se balancent là-haut! comme ils semblent frapper de leur aile agile une atmosphère véritable !

Les personnages de Teniers sont aussi réels que la scène où il les place. Beaucoup d'amateurs, de critiques s'étonnent de les voir si courts et si trapus. Ils se demandent pourquoi l'artiste leur a donné ces lourdes proportions, quelle race humaine lui a fourni de pareils types. Soyez sûrs qu'il n'a pas été les chercher bien loin, car il tenait au sol de sa patrie comme les vieux chênes de la forêt de Soignes. Trois années de séjour consécutif dans le Brabant m'ont permis de retrouver ses modèles. Les bonshommes de Teniers sont en effet des paysans brabançons : il peignait tout simplement les villageois qui peuplaient la campagne autour de son château. Ils sont restés les mêmes, depuis son époque : ils ont toujours le buste ramassé, les jambes fortes, la tête grosse, les yeux grands, une belle carnation et des traits assez réguliers. Ils sont doux, joyeux, bons compagnons et très-serviables; ils

dansent, boivent, fument comme jadis. Seulement ils portent des habits de drap lustré, des chapeaux et des cravates. Les guinguettes n'ont plus de palissades, mais les vertes haies, qui forment l'enceinte, ne laissent pas regretter les vieilles clôtures. Souvent même on danse, on boit, on joue en pleine campagne : l'auberge s'élève au milieu d'une prairie, sur la pente d'une colline, dans une large clairière. Aux notes des violons se mêle le chant mélodieux et sonore de la fauvette à tête noire, cette virtuose infaillible que le rossignol pourrait seul inquiéter, s'il nous charmait, comme sa rivale, pendant le jour. Une fraîche odeur s'exhale des pâturages; les bois, les joncs de l'étang voisin frissonnent et murmurent. Une blanche nuée passe au-dessus de la fête, comme pour l'examiner, tandis que le soleil des Pays-Bas, presque toujours soucieux, l'éclaire de ses pâles rayons.

Dans quelques ouvrages de Teniers les figures sont plus sveltes, plus élégamment proportionnées; je ne balance point à dire qu'elles datent de l'époque où il habitait Anvers. La race anversoise est en effet plus grande, plus élancée, que la population du Brabant proprement dit. Vous voyez circuler dans les rues, se promener sur le port de belles filles, qui dépassent le niveau commun de leur sexe et déploient une poitrine avantageuse au-dessus d'une taille souple et mince. Quand elles étaient devant ses yeux, Teniers, le fidèle observateur, les copiait exactement. Une fois loin des bords de l'Escaut, il oublia ces heureux modèles et se mit à reproduire les petites Brabançonnes, avec leurs grosses têtes et leurs joues roses.

Les mœurs décrites par le pinceau de Teniers, les actions qu'il fait exécuter à ses personnages, méritent

les mêmes éloges que ceux-ci, ont la même vérité que ses fonds de tableaux. Ce n'est pas lui qui rêve des bergers d'opéra-comique et des pastourelles habillées de satin, comme Segrais, M[me] Deshoulières, Fontenelle, Boucher, Watteau, Florian; il ne représente pas de coquettes villageoises au pied mignon, aux cheveux bouclés, lançant des œillades meurtrières, modulant d'harmonieux soupirs et conduisant sur l'herbette avec un ruban rose des moutons aussi blancs que la neige. Ses campagnards sont de gros rustauds, des vachers, des laboureurs, des moissonneuses, des porchers, des laitières, des marchandes de fromages, de poisson, des aubergistes, des pêcheurs et des fermières. Ils nettoient l'étable, apportent de l'herbe fraîche, coupent le blé, fanent le foin, trayent les vaches, tirent de la bière, lèvent leurs filets, surveillent leurs cochons, repassent des couteaux, battent l'enclume, salent des morceaux de porc, font du boudin, s'exercent à l'arc, jouent aux boules, aux dés, aux cartes, au trictrac, pansent des plaies, arrachent des dents, ferrent les chevaux, pincent de la guitare, chantent, crient dansent et boivent comme des perdus. Leurs attitudes, leurs gestes sont en harmonie avec leur nature grossière; la vérité de leurs mouvements frappe tous les spectateurs. Enfin, nous voilà donc sortis des églogues conventionnelles! Plus de Tityre, de Mélibée, ni d'Amaryllis! Plus d'Aminte, ni de *Pastor fido !*

Teniers est peut-être le représentant le plus parfait du génie réaliste, imitateur, des Flamands : son esprit tranquille avait l'impartialité d'un miroir, et ses tableaux sont, à leur tour, le reflet de son esprit. Les objets s'emparaient si bien de son intelligence, que son talent n'offre rien de subjectif. Il ne possédait en propre que

sa manière de travailler : encore Rubens l'avait-il mis sur la voie.

Mais puisqu'il fait beau, que nous sommes en plein été, pourquoi ne suivrions-nous pas Teniers dans la campagne, au milieu des scènes et des groupes qu'il représente si habilement? Suivons cette rivière bordée de plantes fluviatiles, au-dessus de laquelle des arbres légers balancent leurs rameaux. Le courant se sépare en deux bras et forme une île verdoyante. Quel repos dans ces lieux! quelle fraîcheur, quelle herbe épaisse et quels beaux accidents de lumière! La bécasse s'envole à notre approche, la poule d'eau plonge parmi les touffes de salicaire et de flambe aquatique [1]. Il a plu récemment, car le gazon est encore humide, et l'arc-en-ciel, là bas, nous atteste qu'un gros nuage se promène en pleurant sur la campagne. Teniers, comme Rubens, a un goût très-vif pour cette zone brillante, qui déploie dans le ciel les couleurs primitives, source de toutes les autres. Des maisons, un village : nous passons près d'une blanchisserie : ces femmes couvrent la pelouse de longues toiles, que l'air, le soleil et la rosée blanchiront gratuitement. Quoique cela paraisse un motif peu avantageux, presque inabordable, notre artiste saura en faire une scène pittoresque [2].

Mais quel tapage, bon Dieu! d'où vient tout ce bruit? Ah! c'est une guinguette, dans laquelle s'ébattent des villageois. Franchissons la palissade; près de la porte grognent des pourceaux, que la musique ne semble pas divertir. L'auberge flamande dresse devant nous son large pignon; du sommet pend une volumineuse

[1] *L'Automne*, paysage gravé par T. Major.
[2] *Dixième vue de Flandre*, gravée par Lebas.

bannière, qui nous montre un chevalier debout dans sa panoplie ; et, chose prodigieuse, le vent ploie et tord ce guerrier farouche, comme s'il ne portait point d'armure ! Au milieu de l'enceinte monte un grand arbre, espèce de tente naturelle : sous les rameaux un joueur de vielle, exhaussé par une tonne, accorde tant bien que mal son criard instrument avec l'aigre cornemuse de son compagnon, qui s'essouffle à ses pieds. Trois couples seulement prennent le plaisir de la danse ; les autres campagnards préfèrent ceux de la table. Assis sur des bancs rustiques, ils mangent et boivent à qui mieux mieux. La cuisine de l'hôtellerie n'étant pas assez grande, ni la cave assez spacieuse, on a tout bonnement aligné des tonneaux sur l'herbe, allumé des feux en plein air et bourré de vastes chaudrons : les serviteurs y puisent au hasard et emportent les viandes sur de grands plats. Il en faut pour repaître les bataillons de mangeurs attablés sous les frênes et les tilleuls ! Du reste, la bonne chère produit son effet : les paysans s'animent, prennent le menton des villageoises, leur passent le bras autour du cou et de la taille. Les femmes endurent assez bien ces privautés. Mais la boisson a des conséquences moins agréables. Deux individus se querellent, se menacent, saisissent leurs couteaux : ils vont se frapper, mortellement peut-être : on les sépare. L'agresseur est mis à la porte. Tandis que sa femme elle-même le tire par le bras droit, encore muni de la lame meurtrière, deux fermiers le poussent par les épaules, et une vieille lui appuie un balai sur le bas des reins. Ce dernier attouchement semble l'indigner : il foudroie du regard son audacieuse antagoniste. Réussiront-ils du moins à l'expulser? Le gaillard ne veut pas sortir : il

appuie sa main et son pied gauches contre le montant de la porte; ainsi arc-bouté, il fait une résistance opiniâtre. Aussi deux lurons accourent-ils, l'un armé d'un tabouret, l'autre d'un gourdin, pour prêter main-forte aux partisans de l'ordre et de la paix. Des femmes sont obligées, pendant ce temps, de retenir son adversaire, qui tient aussi son couteau, et voudrait se venger.

Quittons la bruyante enceinte; remarquez en passant ce villageois tombé ivre mort dans le champ voisin, et que sa femme essaie de relever; car Teniers peint toujours la femme comme la providence du ménage, la conservatrice des bonnes mœurs et la gardienne des intérêts communs. Où irons-nous maintenant? Partout résonnent les vielles, glapissent les clarinettes. Mais nous ne verrions guère de spectacles nouveaux. Les guinguettes se ressemblent, et quoique Teniers en ait couvert tout le sol des Pays-Bas, il n'a pu y réunir que des acteurs pareils, y montrer que des scènes analogues. Un peu de patience, attendons l'hiver. Les habitudes, les plaisirs, les costumes, les physionomies même des campagnards changeront, car la bise aidera la cervoise à enluminer et bourgeonner leurs faces.

Les voilà dans une salle irrégulière et à demi-obscure; au dehors la pluie tombe ou la neige tourbillonne, un vent froid gémit le long des rues désertes, siffle à travers les rameaux dépouillés; les girouettes crient sur les maisons. Que leur importe? la chambre est bien close, un feu brillant pétille dans la cheminée. Les uns se pressent alentour; ils remplissent, allument leurs pipes ou fument gravement, les jambes allongées, la tête couverte de l'étrange pétase que portaient alors les rus-

tres néerlandais. Les autres jouent aux cartes, environnés de spectateurs curieux : l'expression des figures annonce qui gagne et qui perd. Cet individu assis, les coudes appuyés sur la table, et celui-là que vous voyez debout, les mains derrière le dos, jugent les coups douteux, admirent les traits habiles. Et puis la servante ne fait qu'un chemin des buveurs au cellier ; elle leur apporte le faro aigrelet, la limpide bière d'orge, la bière blanche et mousseuse de Louvain, l'*utset* enivrant de Bruges ! Mon Dieu ! que la Belgique est un charmant pays, et qu'on mène une vie agréable dans ses estaminets ! Faut-il s'étonner que M. de Grave ait écrit deux volumes pour prouver qu'Homère et Virgile, en décrivant les Champs-Élysées, voulaient peindre les grasses plaines de la Flandre et le bonheur qu'on y trouve au fond des tabagies ?

Mais un acteur manque à la fête : on aime entendre un peu de musique, lorsqu'on est en gaieté. La porte s'ouvre, c'est le joueur de cornemuse ! Quelle longue et sèche figure ! quels ravins y ont creusés l'âge et les intempéries des saisons ! Ces cheveux roussis par le grand air ont subi plus d'une ondée ; ce feutre agonisant a supporté bien des aventures. Aussi que de résignation, de patience monotone dans ces yeux encadrés de sourcils touffus, mêlés, épars, en forme de broussailles ! Le vieux cheval n'a plus assez de force pour regimber contre les maux de la vie, et il les endure machinalement. Les sons nasillards de sa cornemuse n'en réjouiront pas moins les auditeurs ; car ainsi vont les choses de ce monde : ce sont les plus tristes qui s'évertuent pour égayer les plus heureux !

Tous les villageois ne lui prêtent pas l'oreille cepen-

dant, ni au joueur de violon qui lui succède. Le maître du lieu, paillard émérite, a entraîné la servante dans un coin, l'a fait asseoir près lui : elle tient de ses deux mains un beau verre où brille la liqueur dorée, pendant que le barbon lui passe le bras droit autour du cou. La jeune fille écoute avec plaisir les propos du séducteur en cheveux blancs. Mais une lucarne ouverte au-dessus d'eux laisse passer la tête d'un désagréable témoin. C'est la femme légitime du débauché, qui lui lance des regards furieux, aussi bien qu'à l'objet de sa convoitise. Les yeux flamboyants de la matrone, son nez plissé, la contraction violente de sa bouche, annoncent une cruelle tempête ; il pleuvra des coups de bâton, je gage, ou tout au moins il tombera une grêle de reproches et d'injures.

Dans ses bambochades, Teniers n'oublie rien. S'il aperçoit un baquet, un vase plus que trivial, occupant le milieu ou un coin de la pièce, il les reproduit avec fidélité. Pourquoi les supprimerait-il? D'où lui viendrait ses scrupules? Il n'est pas un serviteur de l'idéal. Bien mieux, comme il peint souvent des hommes qui boivent, il en représente d'autres occupés d'une manière moins noble encore. Plusieurs de ses tableaux ne renferment que deux personnages : l'un déguste l'amère ambroisie du nord ; l'autre n'a pas jugé à propos d'aller dehors chercher un mur complaisant. Presque toujours un de ses buveurs soulage son estomac trop chargé. Mon Dieu! ne vous récriez point : cela est tout naturel.

Le réalisme excessif de David l'a empêché de réussir dans un genre qu'il a souvent abordé, le fantastique. Ses nombreuses *Tentations de saint Antoine* manquent la plupart d'esprit et d'invention. Le charme qu'elles de-

vraient avoir, la poésie du monde surnaturel, échappait à l'intelligence prosaïque de l'auteur. On ne sent point, en les voyant, la mystérieuse émotion que provoquent les récits d'Hoffmann. Elles ont d'ailleurs une grande similitude : l'anachorète se penche toujours sur la Bible pour ne pas voir les monstres qui l'environnent. La meilleure de ces *Tentations* sert de prétexte à un magnifique paysage que l'on aperçoit par l'ouverture de la grotte. Jérôme Bosch, Breughel le vieux et Jacques Callot ont montré plus de verve, plus d'originalité, en traitant des scènes analogues. La *Jeune sorcière partant pour le sabbat* ferait une assez vive impression, n'était le geste de la vieille femme, qui la pousse par le bas des reins. Ce geste nous ramène sur le sol de la Flandre, au milieu des cabarets licencieux de Bruxelles et d'Anvers.

Tous les critiques répètent que Teniers avait un coloris argentin ; ils en font un signe distinctif de sa manière. Si on les croyait sur parole, on serait exposé à méconnaître des œuvres précieuses et authentiques de ce maître célèbre. David a pris tous les tons, comme la nature ; il reproduit la blanche lumière du matin et la lumière dorée du soir, les tons chauds de l'automne et les nuances claires du printemps, les teintes louches des jours d'orage et les blêmes couleurs de l'hiver. Il ne se prive d'aucun rayon du soleil. Sur quinze tableaux de lui que possède le Louvre, il y en a six pour le moins auxquels on ne pourrait appliquer la fausse définition qui circule dans tous les livres.

L'œuvre de Teniers, comme celle de Pierre-Paul, ressemble aux larges fleuves de l'Amérique, semés d'archipels et divisés en tant de bras, qu'on s'égare infailliblement, si on ne calcule pas sa route, si on se laisse aller

à la dérive. Des hommes tellement laborieux, tellement variés inspirent des considérations aussi diverses et aussi multiples que leurs travaux. Nous n'avons pas tout dit sur le peintre des kermesses : nous n'avons pas même mentionné ses élégants tableaux de chasse, ses laboratoires de chimistes, si industrieusement coordonnés, ses marines, ses paysages du Nord où pyramident de noirs sapins, où se dressent de hauts rochers, ses gueux espagnols, ses concerts de chats et de singes, ses peintures religieuses, comme la *Fuite en Égypte*. Nous reviendrons plus loin sur son talent et ses compositions, mais nous ne voulons pas pousser l'analyse jusqu'à ces vagues frontières où commencent les royaumes de l'ennui [1].

Comme la réputation de David grandissait toujours, qu'il était d'ailleurs aimable et de bonne compagnie, sa maison devint peu à peu le rendez-vous des hommes les plus distingués qui habitaient la Belgique, ou venaient y passer quelque temps. Il les voyait à la cour de l'archiduc, se liait avec eux, puis les invitait et les recevait. Un des mieux disposés pour lui était le comte de Fuensaldaña, lieutenant du prince Léopold, qui commandait l'armée espagnole en son absence, ou marchait avec lui

[1] « Le grand secret de Teniers, dit M. Paillot de Montabert dans son *Traité complet de peinture* (tome III, p. 178 et suiv.), c'est sa grande connaissance et son grand sentiment de la perspective. Il la possédait à fond, l'appliquant non-seulement aux lignes, mais aux tons, aux teintes et à la touche. Outre ce moyen, le plus puissant de toute la peinture, Teniers entendait l'art de combiner le clair-obscur, et beaucoup mieux encore, selon moi, l'art de combiner les teintes, sous le rapport du choix propre à plaire à la vue..... Tantôt il place en se jouant un homme vêtu de blanc sur un ciel blanc lui-même, tantôt il place du gris sur du gris, du rouge sur du rouge; rien ne l'embarrasse et il se divertit, pour ainsi dire, en diversifiant les combinaisons, parce qu'il tient en main le grand principe premier, parce qu'il est certain d'éviter l'effet des masses petites, interrompues et discordantes, parce que, savant en optique, il sait éviter les contresens, les équivoques, tout ce qui peut embarrasser enfin et affaiblir les résultats. »

contre les généraux français. Ils perdirent ensemble la fameuse bataille de Lens. Capitaine médiocre et timide, le comte aimait passionnément la peinture. Il envoya David Teniers en Angleterre, avec la mission de lui acheter toutes les œuvres italiennes qu'il trouverait, même à de hauts prix. Quoique l'artiste n'eût jamais franchi les Alpes, il connaissait très-bien les différents styles des maîtres méridionaux. Le seigneur espagnol fut si content de ses choix, qu'il lui témoigna sa gratitude par de riches présents : il lui donna, entre autres choses, son portrait suspendu à une chaîne d'or, pour suivre une mode de l'époque. Teniers, du reste, avait eu beau jeu ; le triomphe de Cromwell, l'exécution de Charles Ier en 1648, la vente de sa galerie et de beaucoup d'autres collections, avaient jeté sur la place une foule de tableaux excellents. Ces circonstances, favorables pour un acheteur, furent même probablement ce qui engagea le comte à le faire passer en Angleterre.

Parmi les personnes que fréquentait l'habile peintre, se trouvaient aussi le duc d'York et le duc de Glocester, fils cadets de Charles Ier, auxquels le politique Mazarin n'avait témoigné aucune sympathie, ne voulant point s'attirer la colère du redoutable Cromwell. En 1651, David exécuta le portrait du premier, qui avait alors dix-huit ans, et devait plus tard occuper le trône d'Angleterre sous le nom de Jacques II. C'est une jolie tête, aimable et naïve, qui a toute la grâce de la jeunesse. De longs cheveux bouclés retombent sur son col de chemise et sur son manteau. En copiant ce visage frais, calme et souriant, Teniers ne prévoyait guère les tribulations auxquelles le futur monarque devait être exposé [1].

[1] Ce portrait a été gravé par Hollar : au-dessous on lit dans un cartouche :

Un personnage plus important allait bientôt lui servir de modèle. Dans l'automne de l'année 1652, le vainqueur de Rocroy, de Fribourg et de Lens, le destructeur des bataillons espagnols, Condé s'engagea au service de l'Espagne. Il envahit immédiatement la France avec le duc de Lorraine et le comte de Fuensaldaña, qu'il avait naguère si bien mis en fuite. Ils prirent ensemble Rethel, Château-Porcien et Sainte-Menehould. Le 25 novembre, on lui abandonna le commandement de l'armée des Pays-Bas, et on lui remit, au nom de Philippe IV, le bâton de généralissime des troupes espagnoles. Un Bourbon ceignit l'écharpe rouge, tant de fois trempée du sang des Français. L'âpre saison néanmoins ne tarda pas à suspendre les opérations militaires. Condé vint habiter Bruxelles et se montra, dans les fêtes, près de l'archiduc qu'il avait battu. Il fit alors la connaissance de Teniers, qui reproduisit sur la toile sa longue et osseuse figure, encadrée d'épais cheveux roulés en boucles élégantes. Il porte une armure complète et le bâton de généralissime ; autour de sa cuirasse flotte l'écharpe espagnole. Derrière le transfuge, on aperçoit des cavaliers qui chargent l'ennemi, c'est-à-dire ses compatriotes, les Français, lesquels sont en pleine déroute, comme on devait s'y attendre, puisque l'ouvrage a été peint chez leurs antagonistes. Cette tête n'a rien de frappant ni même d'agréable : elle rappelle tant soit peu celle du loup, qui est aussi un animal très-guerrier. Le prince avait alors trente et un ans [1].

Serenissimus princeps Jacobus, Dei gratiâ Dux Eboracensis, summus Angliæ et Hiberniæ Thalassiarcha, secundò genitus serenissimi et potentissimi Caroli I, nuper Magnæ Britanniæ, Franciæ et Hiberniæ Regis. Nommer sérénissime et tout-puissant un prince qu'on vient de décapiter, c'est étrange !

[1] Ce portrait a été gravé par Eisebetten. Deux palmes, supportant une

Ses continuels rapports avec d'illustres personnages inspirèrent à l'artiste des velléités d'orgueil patricien. Il se rappela qu'un de ses oncles, abbé du couvent de Saint-Michel, à Anvers (ordre des Prémontrés), possédait un écusson. Il demanda au prince gouverneur l'autorisation de porter ces armoiries avec titre de noblesse [1]. Plus pointilleux que le roi son maître ne l'avait été envers Rubens, l'archiduc lui répondit que pour prendre place dans le corps d'élite, il devrait abandonner le pinceau, l'exercice d'une profession quelconque ne permettant pas d'y entrer [2]. Le désir du peintre n'était sans doute qu'une fantaisie d'amour-propre, qui ne se soutint pas ; s'il avait voulu s'adresser à Philippe IV lui-même, ses démarches auraient sans doute réussi. Mais il se contenta de mettre son blason au bas de son portrait, gravé en même temps que les tableaux de Léopold et terminant le volume.

Quelques années se passèrent. L'archiduc et le prince de Condé ne vivaient pas en très-bonne harmonie. Maints débats sur des questions de préséance et d'autorité les irritaient l'un contre l'autre. Le fier et belliqueux général ne voulait rien céder au gouverneur. L'Espagne, qui craignait de perdre le grand capitaine, sacrifia Léopold Guillaume. Il fut rappelé en Allemagne

couronne de laurier, en forment l'encadrement. Au bas, on lit dans un lambel : *Te laurus palmæque coronant*, puis dans un cartouche : *Ludovicus Borbonius, princeps Condæus, etc., anno D. MDCLIII magnus in parvâ hâc tabulâ Davidis Teniers serenissimi archid. Leopoldi pictoris manu delineatus, obsequio dedicatus. D. Teniers pinxit, Eisebetten fecit.*

[1] Voici la description de ces armoiries dans le langage technique du blason : D'or à l'ours rampant de sable, accompagné de trois glands de sinople, deux en chef et deux en pointe. Cimier : un vol.

[2] Les actes relatifs à cette démarche se trouvent au ministère des affaires étrangères, à Bruxelles, section de la noblesse. (Communiqué par M. de Burbure.)

et le 11 mai 1656, Don Juan d'Autriche vint prendre sa place : l'archiduc était parti trois jours auparavant [1], escorté de Fuensaldaña, auquel succédait le marquis de Caracena. Le nouveau gouverneur ne fut pas moins favorable à Teniers que le précédent. Fils naturel de Philippe IV et d'une célèbre comédienne, Marie Calderona, il était né à Madrid en 1629. Peu de temps après lui avoir donné le jour, sa mère, prise d'un soudain repentir, s'enferma dans un cloître, où le nonce apostolique attacha lui-même le saint voile sur sa tête naguère couronnée de fleurs. Le monarque, l'âme encore tout émue de regrets et de doux souvenirs, reconnut son fils par un acte solennel et le fit élever d'une manière conforme à son rang, Il le nomma grand prieur et, dès l'année 1647, l'envoya commander les troupes espagnoles en Italie. A Naples, il avait séduit la fille du sauvage et implacable Ribera, qui mourut de douleur : mais il ne pouvait prévoir que l'artiste s'exaspérerait si fort pour une galante aventure. Quoi qu'il en soit, c'était un prince jeune, facile, bienveillant, qui aimait les arts et cultivait lui-même la peinture. Il travailla sous la direction de Teniers, vécut familièrement avec l'habile coloriste, logea souvent chez lui. Je n'ai pas besoin de dire qu'il le nomma son chambellan et son peintre officiel, comme l'archiduc. Il voulut en outre lui donner une marque spéciale de faveur et, pour le remercier de son enseignement, exécuta le portrait de son fils. Mais il eut bientôt le malheur de perdre la bataille des Dunes

[1] Papebrochius, *Annales antwerpienses*, tome V, page 92. Il semble, à lire Descamps et autres biographes de seconde ou de troisième main, que l'archiduc Léopold, Don Juan d'Autriche et le comte de Fuensaldaña fréquentaient en même temps la demeure de Teniers : c'est une erreur grossière, comme on voit.

et vit des troupes françaises courir la campagne à quatre lieues de Bruxelles. La prudence de Turenne l'empêcha seule d'y entrer. Cette défaite et ses graves conséquences changèrent les dispositions du roi d'Espagne. Pour sauver ses possessions néerlandaises, il souhaita vivement faire la paix. On négocia le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse, infante d'Espagne, et le traité des Pyrénées, qui fut conclu le 7 novembre 1659. Don Juan d'Autriche, découragé, abandonna le gouvernement des Pays-Bas catholiques, et Condé, ayant obtenu sa grâce, rentra en France, où il fut reçu à la cour au mois de janvier 1660. Il y avait plus de sept ans qu'il luttait contre son pays. Peu de temps après, David publia le théâtre des peintures de l'archiduc Léopold, qui avait transporté ses tableaux à Vienne.

Ces détails historiques montrent que Teniers ne vécut pas toujours tranquille, ne fut pas toujours témoin de scènes agréables. Né durant la guerre de la Hollande avec l'Espagne, il mourut à la veille du bombardement de Bruxelles par le maréchal de Villeroi. Pendant presque toute son existence, il vit la Belgique opprimée, pillée, ravagée : tantôt le mal venait des ennemis, Français et Anglais, tantôt des troupes espagnoles et auxiliaires elles-mêmes. Voici comment s'exprime à cet égard le feld-maréchal De Mérode Westerloo, dans ses mémoires : « Nous avions aux Pays-Bas dix-huit misérables régiments d'infanterie et quatorze de cavalerie et de dragons, qui, tous ensemble, ne faisaient pas six mille gueux ou voleurs, pour lesquels on ne pouvait jamais trouver d'argent, et qui n'étaient jamais habillés. Ces troupes s'estimaient bien heureuses, lorsque, en un an, elles recevaient quatre mois de solde.

Sous le gouvernement de l'Électeur de Bavière, elles en reçurent à peine deux. Le cavalier ne subsistait qu'en faisant le voleur de grands chemins, par bandes, arrêtant les coches, voitures publiques et particulières, et les passants, pour les dépouiller, ou du moins demander pour boire, le pistolet à la main. Personne ne pouvait passer d'un lieu à un autre sans faire de ces rencontres, ce qui ruinait le commerce et le pays. »

On ne s'étonne donc pas de trouver dans l'œuvre de Teniers plusieurs scènes qui ont pour titre : « Les malheurs de la guerre. » Un homme aussi intelligent pouvait-il ne pas souffrir de l'état misérable où il voyait sa patrie? Regardez cet intérieur de ferme qu'envahissent des soldats : comme la brutalité humaine, stimulée par les droits prétendus de la force et de la victoire, y est bien représentée! On vient de saisir le maître du logis et on lui attache les mains derrière le dos; la contenance, la figure du pauvre cultivateur expriment ce sentiment d'humiliation, qui prouve que l'homme n'est pas né pour subir les outrages de la violence, qu'il perd sa dignité en perdant la libre disposition de lui-même. Près de là, un de ses parents, son frère peut-être, implore à genoux un des pillards et non sans cause, celui-ci étant sur le point de le fusiller; mais une femme se jette entre eux, une bourse à la main, seul argument auquel le soudard puisse prêter attention. Un autre coquin poursuit, l'épée nue, et attrape par le pan de son habit un jeune garçon effrayé, qui se sauve en criant. Puis viennent des épisodes moins tragiques : un adolescent ramasse deux jambons, dans l'espoir de les soustraire aux maraudeurs, ce qu'expriment très-bien son attitude et ses yeux inquiets. Pendant ce temps,

un vaurien détache du manteau de la cheminée les morceaux de lard qui en font l'ornement, et deux autres bandits s'apprètent à emmener les vaches. Que voulez-vous? ce sont des habitudes de héros : ces messieurs aiment la gloire!

La scène change et nous sommes transportés au milieu d'un village. Contre ce mur, un homme étendu à terre et grièvement blessé, tourne ses regards vers le ciel, comme pour lui demander vengeance. Deux autres sont emmenés par les soldats, les mains liées derrière le dos. Sur le premier plan, un malheureux dort du sommeil éternel. Puis nous voyons une seconde fois l'épisode du sacripan qui veut fusiller un pauvre diable : ici, l'homme menacé est un vieillard, et la femme qui se jette au-devant de lui n'a pas de bourse en main : je doute fort qu'elle le sauve. Plus loin on attache les bras d'un prêtre; trois gueux emmènent une villageoise qui résiste; un autre jette, par une fenêtre, un matelas et une couverture à un de ses camarades. Au fond de la perspective, un paysan et une paysanne prennent la fuite. Ces prouesses ont lieu sur une petite place verdoyante, semée d'arbres et de buissons, qui ferait penser au calme champêtre, si des guerriers ne l'avaient prise pour théâtre de leurs exploits.

Mais David n'a pas toujours considéré l'art de tuer les hommes sous son aspect tragique et révoltant. Comme la Bruyère, il en a peint le ridicule. Les fanfaronnades belliqueuses des Espagnols ont dû maintes fois appeler le sourire sur sa bouche. Il s'est donc amusé à les travestir en leur donnant des formes d'animaux, principalement des formes de singes. Sur une de ses toiles, que possède le musée de Bruxelles, on voit un corps de garde occupé par ces dignes représentants des soldats catholi-

ques. La gravure due au burin de Pool est accompagnée de vers flamands qui en expliquent le sujet. « Un chat, dit cette épigraphe, avait l'habitude de courir la pretantaine, pendant la nuit, et de faire le joli cœur auprès des chattes. Malheureusement une ronde de singes le surprit en bonne fortune et le traîna au poste, à moitié mort de peur. Là, il lui fallut rendre compte de ses fredaines. Une partie de plaisir coûte souvent très-cher. Où l'on espérait de la joie, on trouve des désagréments, l'affliction et le repentir. » Admirez, je vous prie, ces maximes morales! La scène est très-bien composée. Autour de deux tables, des singes portant le costume espagnol boivent, fument, jouent aux cartes et aux dés, avec les gestes, les attitudes, les airs de tête qu'on remarquerait chez des soldats prenant les mêmes divertissements. Cela forme des groupes vraiment comiques. Au fond, d'autres quadrumanes dorment sur des lits de camp et les hallebardes sont appuyées contre la muraille. Mais la porte vient de s'ouvrir : on amène le pauvre chat, debout, vêtu d'une sorte de paletot, confus et tremblant de peur. Il est flanqué de deux orangs-outangs qui le tiennent chacun par un bras. Suivi de deux lansquenets, l'officier s'avance, d'un air rogue, pour le recevoir. Un chien, qu'on aperçoit sur le seuil, trouvant fort drôle la mine du capitaine, aboye sans façons après lui. Enfin, un hibou perché au sommet de la porte ouverte, examine cet incident nocturne d'un œil grave et dédaigneux.

Notre artiste a dirigé contre les hommes de guerre plusieurs autres satires coloriées. Je n'en mentionnerai qu'une seule, qui nous montre des singes, c'est-à-dire des soldats espagnols, s'amusant au cabaret. Ils jouent, boivent, fument, causent et se chauffent, car les plaisirs

de la taverne ne sont pas très-variés. Il y a là d'excellentes trognes. *Le Quartier général* est encore une très-bonne charge.

Teniers n'était pas chiche de son aide : il prêtait volontiers son secours aux peintres de paysages et de monuments. Les figures dont il animait leurs ouvrages en augmentaient le prix. Il poussait parfois la complaisance jusqu'à retoucher leurs tableaux. Josse de Momper lui eut souvent des obligations de cette espèce. La nature lui avait donné une imagination riche et poétique, mais il était inégal, et son exécution ne répondait pas toujours à ses facultés. Son coloris est parfois mat comme celui d'une aquarelle. Il existe des toiles de lui que David a entièrement repeintes et qu'il a ornées de personnages. Bien mieux, il s'est amusé à contrefaire son style. Dans le catalogue des effets précieux laissés par le duc Charles de Lorraine, on trouve indiqués : « Une couple de paysages et figures, par Teniers, dans la manière de Momper; sur bois » [1].

En 1663, David Teniers fils, étant directeur et doyen de la confrérie de Saint-Luc, voulut obtenir pour la ghilde le titre d'Académie royale. Cette année même Louis XIV avait restauré l'académie française de peinture et de sculpture, lui avait donné un local, des statuts définitifs et octroyé quatre mille livres de revenu. Ces hautes faveurs excitèrent l'ambition du peintre flamand. Comme la paix était faite et que la Belgique respirait enfin, après une longue suite de malheurs, David résolut de mettre à profit l'amitié du marquis de Caracena,

[1] Catalogue des effets précieux de feue Son Altesse royale le duc Charles de Lorraine, dont la vente se fera publiquement à Bruxelles et commencera le 21 mai 1781. — Cette nomenclature prouve aussi que Josse de Momper avait souvent recours au pinceau de Jean Breughel le fils et à celui de Michaux, pour étoffer ses paysages.

nommé gouverneur des Flandres après le départ de Don Juan d'Autriche. Il adressa donc à Philippe IV une requête pour que le roi d'Espagne prît la ghilde sous sa protection et lui accordât certaines lettres de franchise qu'elle pût revendre. La lettre patente du prince, conservée dans les archives d'Anvers, fera connaître le but de cette dernière demande. Voici l'acte, que nous copions textuellement, car il est écrit en français :

« Sur la remontrance faite à S. M. de la part de David Teniers et consorts, doyens et anciens de la confrérie de Saint-Luc en la ville d'Anvers, contenant que pour cultiver et maintenir les sciences de peinture, statuaire et perspective, et l'imprimerie des livres, ils auraient dessein d'ériger une académie en la dite ville, semblable à celles de Rome et de Paris, mais que ce dessein ne pourrait s'effectuer sans encourir des frais à ce nécessaires dont les remontrants sont dépourvus, ils ont très-humblement supplié S. M. qu'à l'exemple des six confréries des guldes de la dite ville, son bon plaisir soit de leur accorder de pouvoir affranchir certain nombre de personnes des charges ordinaires bourgeoises. S. M. ce que dessus considéré et sur les avis du lieutenant-gouverneur et capitaine-général des Pays-Bas et Bourgogne, ouïs préalablement ceux du conseil privé et du magistrat d'Anvers, inclinant favorablement à la dite érection, a permis et permet par cette, aux suppliants, d'établir la dite académie au dit Anvers, avec autorisation d'affranchir par provision huit personnes des charges ordinaires bourgeoises, pour trouver un secours aux frais qui seront nécessaires, à condition néanmoins que chacune des dites huit personnes sera tenue de desservir la charge d'aumônier et aussi celle de quartier-maître (wyckmeester), quant ils

seront à ce choisis, ordonnant S. M. à tous ceux qu'il appartiendra de se régler selon ce.

Fait à Madrid sous le nom et cachet secret de S. M., le 6 juillet 1663.

Signé : PHILIPPE.

Par ordonnance de S. M.

Jean VECQUER.

Ces exemptions de charges, que l'on vendait, représentaient assez bien, comme on voit, les indulgences papales.

On ne sait pas trop quels changements s'opérèrent alors dans les habitudes de la confrérie. Elle ne paraît pas avoir donné immédiatement des leçons publiques de dessin. Jusqu'en 1693, les registres de la compagnie mentionnent, avec le nom de chaque artiste, le nom de ses élèves particuliers. Il est donc probable que les différents maîtres tenaient école dans leurs demeures. Dès l'année 1663 cependant, la ghilde avait obtenu des magistrats le libre usage des salles de la Bourse, qui occupent le côté oriental; elle en avait pris solennellement possession le jour même de la fête de Saint-Luc. Elle tenait ses séances, jusqu'à cette époque, dans une maison située rue Neuve, près de l'ancien couvent des Victorines, maison que distinguent sa vieille façade gothique et les portraits des deux frères Van Eyck. Gonzales Coques, nommé doyen en 1664, s'occupa très-activement à consolider la nouvelle position de la ghilde et à tirer parti de ses récents priviléges. Plusieurs lettres, conservées dans les archives de la compagnie, témoignaient de son zèle. Artus Quellyn, le fameux statuaire, exécuta en marbre le buste du marquis de Caracena,

pour prouver que la corporation lui savait gré de son obligeance : ce buste orna le local où se réunissaient les artistes.

L'année suivante, Jacques Jordaens peignit pour le même local trois tableaux dont il fit présent à la compagnie : on les voit maintenant au musée d'Anvers. L'un, qui décorait le plafond de la grande salle, figure les sommets du Parnasse et le cheval Pégase prenant son vol. Un autre a pour sujet le commerce et l'industrie protégeant les beaux arts : le dernier représente la loi humaine basée sur la loi divine; Moïse y tient les tables fameuses, où se trouvent les inscriptions suivantes, que montre Aaron : — « Écoutez-les et jugez selon la justice, que ce soit un compatriote ou un étranger [1] » — « Tu ne feras point d'iniquités, tu ne jugeras pas injustement : tu ne haïras pas la misère du pauvre, tu ne vénéreras point la face du puissant [2]. » Maximes très-belles, dont le législateur hébreu sentait l'importance, mais qu'on n'a jamais pu faire observer depuis trente ou quarante siècles. Au-dessous, on lit ces mots latins : *Arti pictoriæ Jacobus Jordaens donabat.*

L'académie ne fut pas ingrate et offrit en retour au célèbre artiste une aiguière d'argent, sur laquelle on avait gravé trente-deux vers flamands, publiés par M. Van Ertborn, que nous croyons inutile de traduire.

Théodore Boeyermans, peintre du plus grand mérite, se piqua d'honneur. En 1666, une année après Jordaens, il exécuta pour l'académie deux morceaux que l'on voit aussi au musée d'Anvers. L'un représente, comme l'inscription le dit avec un solécisme : Anvers,

[1] Deutéronome, chap. I, verset 16.
[2] Lévitique, chap. XIX, verset 15.

mère nourricière des Peintres [1]; l'autre les rapports intimes, et en quelque sorte fraternels, de la poésie et de la peinture; le vaste monument qui remplit le fond de la scène est dû au pinceau de Thierry van Delen. Boeyermans reçut de la ghilde une belle coupe de vermeil, où il eut la satisfaction de lire vingt-quatre vers flamands rimés en son honneur.

Les leçons publiques de dessin et de perspective ne commencèrent toutefois que dans l'année 1694, celle qui vit mourir Teniers. On avait mis un an à préparer les salles d'étude, un procès ayant retardé les travaux. Les magistrats firent solennellement l'inauguration de l'école. La ghilde représenta une pièce de circonstance, à la fin de laquelle l'acteur qui jouait le rôle d'Apollon, descendit du théâtre et mena le corps municipal, entouré de musiciens, dans les pièces destinées à recevoir les élèves. L'académie garda ce domicile jusqu'en 1811, où elle fut transportée à l'ancien couvent des Minimes, plus commode pour l'enseignement : on venait d'ailleurs d'y former un musée [2].

Un fils de David étant devenu récollet dans le monastère de Saint-François, à Malines, l'artiste, par amour pour lui, représenta sur dix-neuf toiles les dix-neuf martyrs de Gorcum : chaque image était environnée d'une guirlande de fleurs, que Teniers avait fait peindre par un autre artiste, sans qu'on nous dise lequel. La béatification de la pieuse troupe donna lieu à ce grand travail [3].

[1] Antwerpia pictorum nutrici.

[2] Geschiedkundige Aenteckeningen aengaende de Ste-Lucas gilde, door baron van Ertborn; pages 31 et suivantes. — Recherches historiques sur l'Académie d'Anvers, par le même; page 16 et suivantes.

[3] Dans les *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais*, on lit que

David perdit sa première femme, Anne Breughel, qui lui avait donné au moins un fils et une fille : Claire, baptisée à l'église Saint-Jacques le 29 janvier 1646, tenue sur les fonts par Pierre Lauwereys et Claire Breughel; Antoine, baptisé dans la même église, le 12 juin 1648. Ce dernier eut pour parrain le célèbre Antoine Triest, évêque de Gand, et pour marraine Anne van der Pinten [1]. Le contrat de mariage avait été rédigé d'une façon tellement maladroite que le peintre dut abandonner la plus grande partie de son bien à ses enfants. Ne le plaignez pas trop toutefois : il jouissait alors d'une telle renommée que les florins tombaient d'eux-mêmes dans son escarcelle. Influencé par l'admiration publique, un chambellan favori de Louis XIV, nommé Bontemps, voulut faire au monarque une surprise agréable. Le voilà donc qui achète pour le cabinet du prince plusieurs tableaux de Teniers et qui les place sans rien dire. Le roi entre, les regarde et s'écrie : Enlevez tous ces magots ! Bontemps fut bien désappointé. Mais les Brabançons trapus, ivrognes, plus que rustiques, du peintre flamand ne pouvaient plaire au majestueux protecteur de Racine et de Boileau. Cette absence d'idéal, cette soumission à la nature étaient en contradiction avec l'élégance et la noblesse un peu factices que rêvait le prince.

L'artiste épousa en secondes noces Isabelle de Fren, dont le père siégeait dans le conseil du Brabant. Elle mourut avant lui, comme Anne Breughel, et fut en se-

ces dix-neuf tableaux se trouvaient encore, au milieu du dernier siècle, chez les Récollets de Malines; ils ne sont pourtant point mentionnés dans le *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant,* non plus que dans *Le Peintre amateur et curieux,* de Mensaert.

[1] M. Génard a eu la complaisance de copier pour moi ces noms et ces dates sur les registres de l'église.

velie dans l'église de Perck [1]. C'est là tout ce qu'on sait de positif sur ce nouveau mariage.

Teniers travaillait si rapidement qu'il terminait parfois un tableau dans l'intervalle qui s'écoulait entre le milieu du jour et le soir. Il nommait les œuvres faites de la sorte des après-dînées, l'habitude étant alors de prendre vers midi le principal repas. « Pour réunir toutes mes toiles, disait-il en riant, il faudrait une galerie longue de deux lieues. »

Quoiqu'il soit mort très-vieux, il semble n'avoir jamais cessé de peindre. Un de ses derniers tableaux représentait un procureur entouré de nombreux papiers : « Jusqu'à présent, dit-il au magistrat qui posait devant lui, j'ai employé du noir d'ivoire; mais pour vous peindre, j'ai brûlé ma dernière dent. » Cette plaisanterie annonçait une fin prochaine. David Teniers mourut à Bruxelles, en 1694, âgé de 84 ans. Telle est du moins l'opinion d'Immerzeel; Descamps affirme que le grand coloriste termina ses jours le 25 avril 1690, mais ni l'un

[1] On y voit encore sa tombe de marbre blanc, qui porte son écusson réuni à celui de Teniers; au-dessous on lit cette inscription funèbre :

D. O. M.
Vrouwe Isabella de Fren,
dochter van wylen den
Heere secretaris de Fren,
ende
Huysvrouwe van den Heere
David Teniers.
Ora pro defunctis.

C'est-à-dire : *Deo optimo maximo :* Dame Isabelle de Fren, fille de feu le secrétaire de Fren et femme de messire David Teniers. Priez pour les morts.

Cette épitaphe indique comment on doit écrire son nom de famille, que l'on a orthographié jusqu'à présent *De Fresne* et *de Frêne*. Elle m'a été communiquée par M. P.-J. Rombouts.

ni l'autre ne citent leurs autorités. On transporta le défunt dans le village de Perck et on l'enterra dans le chœur de l'église Notre-Dame [1].

Ses élèves les plus distingués, dont nous parlerons ailleurs, furent Abshoven, mort très-jeune, Ryckaerts, Mathieu van Helmont, François Duchâtel qu'il aimait comme son fils, Arnoult van Maas, de Hont et Ertebout.

David Teniers, qui a peint tant d'objets divers, reproduit tant de types et de scènes joyeuses, ne pouvait manquer de se prendre lui-même pour modèle et de retracer sur la toile toute sa famille. Il reparaît donc souvent dans ses tableaux, avec l'une ou l'autre de ses femmes et avec

[1] Dans l'Histoire des peintres de toutes les écoles, M. Charles Blanc rapporte : 1° que Teniers allait avec son père vendre ses tableaux au marché sur un âne et que ce genre de trafic a peut-être déterminé son goût pour les scènes villageoises; 2° que Rubens entra inopinément dans l'atelier du vieux David et corrigea un tableau que peignait le fils, alors âgé de quinze ans; scène mélodramatique; 3° qu'un certain lord Falston acheta dans un cabaret une petite toile que venait d'y colorier notre artiste, afin de payer sa dépense; 4° que Teniers avait représenté une figure de l'Hymen, gaie quand on la voyait de loin, triste quand on la regardait de près, et que l'archiduc Léopold avait placé cette œuvre allégorique au bout de sa galerie, sur une espèce d'estrade à laquelle conduisait un pas fort glissant; 5° qu'Anne Breughel, visitant la collection du prince et considérant la toile de Teniers, le peintre lui proposa de *franchir le pas* et devint conséquemment son mari; 6° que Teniers fit répandre le bruit de sa mort et se cacha pour mieux vendre ses tableaux; 7° qu'il fut contraint d'aliéner le château des Trois-Tours; 8° que Jean de *Fresne*, conseiller au *parlement* de Brabant, l'acheta, comme si la Belgique avait alors des *parlements !* 9° que Teniers rentra dans son domaine en épousant la fille du nouveau propriétaire; 10° que le fils de Teniers, récollet à Malines, nous a laissé quelques écrits touchant la vie et la mort de son père, et à ce propos M. Charles Blanc mentionne le récit fait par le cénobite des derniers instants du peintre. Ces dix assertions et anecdotes sont aussi fausses les unes que les autres. Je me demandais où le signataire de l'article avait pris ces fadaises, lorsqu'une note m'a mis sur la voie. M. Charles Blanc y décerne des éloges à un entrepreneur de littérature qu'il estime cependant fort peu. Or, les anecdotes imaginaires, le faux récit de la mort de Teniers, les prétendus ouvrages écrits par son fils sont des inventions de ce spéculateur, dont j'ai dévoilé les artifices dans deux brochures péremptoires. Comment un homme d'esprit et de talent, qui devrait aimer l'exactitude, n'a-t-il pas deviné le piége?

les enfants qu'elles lui avaient donnés. Une œuvre admirable, possédée par M. Wuyts, à Anvers, nous le montre ainsi près d'Anne Breughel. C'est un homme d'un tempérament sanguin, à la chevelure brune, à la peau légèrement hâlée : ses yeux, son nez, sa bouche sont d'une belle forme ; il a la tête un peu trop près des épaules, le front assez bas, le menton volumineux. La jolie figure de sa femme explique l'amour qu'elle lui inspira. Coiffée à la Sévigné, le teint pâle, les yeux grands et beaux, le front spacieux et régulier, elle a seulement la bouche un peu trop grande : ce qui ne dut pas l'empêcher de faire naître plus d'un caprice, avant et après son mariage. Anne tient sur ses genoux un gracieux bambin, qui a pour tout costume une chemise : deux autres enfants, qu'on voit debout près d'elle, complètent ce tableau de famille. Le coloris en est brillant, léger, harmonieux, le dessin très-ferme ; jamais artiste n'a mieux peint.

Une toile célèbre de Teniers le représente au milieu de la campagne, faisant dire la bonne aventure à sa jeune épouse. La sorcière prend la main de l'élégante châtelaine pour y lire ses destinées futures. Un petit page tient en laisse le chien de la dame, qui harcèlerait volontiers la chiromancienne et troublerait l'opération. Elle a lieu sur une grande pelouse qu'environnent des maisons et des vergers : à gauche, derrière un bel arbre, on aperçoit l'inévitable auberge. Dans un ciel clair glissent de frêles nuages et vole une troupe d'oiseaux.

Plusieurs critiques s'étonnent de ce que Teniers, habitant un beau château, menant une vie élégante et fréquentant la meilleure société, n'a peint, en général,

que des scènes rustiques et des mœurs grossières. Ils oublient que David était un enfant des Pays-Bas, et devait conserver en toutes choses une certaine vulgarité. Rubens lui-même ne trahit-il point son origine par l'exubérance de ses chairs et la lourdeur de ses matrones? Le langage, les mœurs, les sentiments, la cuisine, tout offre en Belgique le même caractère et sent le tableau de genre. C'est la patrie du beurre rance [1], où l'on ne distingue pas le poisson gâté du poisson frais, le café intact du café avarié dans un naufrage, où l'on se régale tous les vendredis avec une soupe composée de lait battu et de mélasse! L'histoire de la confrérie de Saint-Luc présente sous ce rapport un trait bien remarquable. Elle avait, du temps même de Teniers, un poëte officiel qui écrivait toutes les pièces jouées par les artistes. Ces pièces ont été publiées à Anvers, en 1715, chez la veuve Huyssens. « On ne peut rien imaginer de plus mauvais, dit M. Van Ertborn, rien de plus inconvenant et qui atteste un goût plus pitoyable [2]. » Ce barbouilleur, nommé Guillaume Ogier, composa une œuvre théâtrale sur chacun des sept péchés capitaux. *La Luxure* fut représentée en 1661, et Teniers était probablement au nombre des acteurs. Dès la première scène un individu offre de l'argent à une femme pour qu'elle lui octroie le don d'amoureuse merci; dans une autre, une jeune fille accouche. Des termes orduriers salissent toutes les pages. Or, l'on jouait en France, à la même époque, les pièces de

[1] J'ai vu à Bruxelles une boulangère, désolée de n'avoir plus de vieux beurre, courir toute la ville pour s'en procurer qui eût au moins trois mois : « Manger du beurre frais, disait-elle, mais cela n'a aucun goût! »

[2] Geschiedkundige aenteekenningen aengaende de Ste-Lucas Gilde, page 28.

Corneille, Racine et Molière! Au surplus, sans la vulgarité des peintres flamands, leur brillante école n'aurait pu naître. Avec des sentiments délicats ils auraient fait d'autres tableaux, adopté une autre manière, promené leur imagination dans les mystérieuses forêts de l'idéal.

Une tradition populaire parmi les habitants de Termonde, veut que le peintre y ait longtemps vécu et s'y soit marié : avec qui? on ne le dit pas, mais ce ne pouvait être qu'avec Isabelle de Fren, en supposant que son mari eût alors abandonné le château des Trois-Tours, hypothèse peu vraisemblable, puisque l'artiste et sa femme sont enterrés à Perck. On montre cependant leur habitation, rue de l'Eglise; un tableau de Teniers, un paysage avec de grands arbres et quelques figures, qui orne la cheminée d'une pièce, semble attester son séjour dans cette demeure. Ayant occasion de passer par Termonde, je voulus la voir. C'est une maison très-modeste, sans porte cochère, et avec un seul étage au-dessus du rez-de-chaussée. La servante me dit que le propriétaire travaillait dans le jardin. Le brave homme y arrachait effectivement des carottes. En m'entendant venir, il releva sa grosse tête aux yeux bonasses, à la chevelure rougeâtre, et secoua ses mains pleines de terre. Je lui demandai à parcourir son habitation ; il me servit lui-même de guide, me montra le tableau, qu'il voulait vendre, et me confirma ce que j'avais appris par la rumeur publique, mais ne put me donner aucun détail nouveau.

David Teniers avait un frère nommé Abraham, beaucoup plus jeune que lui, car il était né à Anvers le 1er mai 1629. Il fut baptisé dans l'église Saint-George. David lui enseigna probablement la peinture, puisqu'il

avait dix-neuf ans de plus que lui. Le 16 juillet 1664, il épousa, à la cathédrale, Élisabeth de Roore : son frère lui servit de témoin avec François de Roore [1]. Il semble avoir été marchand d'estampes et de livres d'art dans sa ville natale. Plusieurs gravures de son père ou de son frère portent les mots suivants : *Abraham Teniers excudebat*, c'est-à-dire qu'il les avait fait tirer chez lui. Sur le frontispice du *Théâtre des peintures* de l'archiduc Léopold, il est désigné comme un des vendeurs. Son talent ne pouvait soutenir la comparaison avec celui de son frère : son pinceau était plus lourd, sa couleur plus grise. On voyait autrefois de lui, chez le prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, une *Conversation* et seize motifs peints sur les boiseries du palais.

La famille Teniers a produit d'autres peintres, qui ont encore laissé moins de traces dans l'histoire que l'obscur Abraham. Ainsi l'on trouve inscrit sur les registres de la confrérie de Saint-Luc : en 1634, Philippe Teniers, élève de Théodore Rombouts; Julien Teniers, fils de maître, reçu maître en 1636 ; Théodore Teniers, fils de maître, reçu la même année. Quels étaient ces jeunes gens? Peut-on les regarder comme des cousins de David Teniers le jeune, comme nés par conséquent de ce Julien Teniers dont le nom figure sur son acte de baptême, lequel à son tour devait être le frère de David Teniers le vieux? Cette hypothèse sera peut-être jutifiée par de nouveaux documents. Des hommes tellement inconnus éveillent du reste une faible curiosité. Ils prouvent seulement à quel point la race

[1] Communiqué par M. Génard.

anversoise a été féconde en artistes de tout genre. M. Van Ertborn a compté 162 peintres, 73 graveurs, 30 statuaires et architectes, concitoyens de Matsys, Jordaens et Gaspard de Crayer : en tout 265 hommes d'élite. Mais il lui manquait une foule de renseignements, qu'on découvre de jour en jour. Y a-t-il dans le monde une seule ville qui puisse offrir une pareille légion d'artistes, les uns méritant la plus haute admiration, les autres encore dignes d'estime et assez remarquables pour plaire sans étonner?

CHAPITRE XIV.

Érasme Quellyn le vieux.

Obscurité qui plane sur l'école d'Anvers. — Biographie d'Érasme Quellyn. — Il s'éprend de la peinture en fréquentant Rubens et abandonne l'enseignement de la philosophie. — Succès qu'il obtient dans sa nouvelle carrière. — Son originalité. — Il exécute des chefs-d'œuvre. — Légende de saint Roch. — Tableaux mystiques de Quellyn. — Notice sur Gevaerts. — Lettres de Colbert et de Chapelain. — Oubli injuste dans lequel on a laissé un si grand peintre.

Van Dyck, Jordaens, Snyders et Teniers sont les élèves de Rubens les plus connus, je pourrais même dire les seuls que l'on connaisse. Quoique vaguement et imparfaitement appréciés jusqu'ici, leurs noms du moins sont familiers au public; les amateurs se forment une idée plus ou moins nette de leur manière et ont tous vu un certain nombre de leurs tableaux. Derrière ces grands artistes, l'ombre devient si épaisse que les critiques et les curieux n'y distinguent rien, ou n'y aperçoivent que des formes indécises. Nous allons tâcher de répan-

dre quelque jour dans ces tenèbres, d'analyser, de classer les divers talents que Rubens attira près de lui. Déclarer qu'un peintre a été l'élève du fameux coloriste, cela ne suffit pas à beaucoup près. Il faut montrer comment il se rattache au maître et par quels points il en diffère. Le groupe s'anime alors, prend les couleurs de la vie et forme un tableau de famille, où l'on remarque avec plaisir les traits communs et les modifications particulières. Nous avons ainsi caractérisé Van Dyck, Jordaens, François Snyders et Teniers : nous allons faire de notre mieux pour représenter fidèlement leurs condisciples, pour terminer la toile. Mais nous n'ignorons pas combien l'entreprise est difficile, les écrivains flamands et hollandais ne fournissant que des indications vagues, fausses ou insuffisantes, et personne n'ayant encore essayé de mettre en ordre ces décombres historiques, de définir le genre de talent qui distingue chaque élève de Rubens. L'étude régulière des œuvres d'art est une science toute nouvelle.

Parmi les individus qui fréquentaient la maison du célèbre coloriste, se trouvait un jeune homme d'une intéressante figure, que l'on nommait Erasme Quellyn. Il avait du goût pour les études abstraites et occupait une chaire de philosophie. Son savoir et son intelligence naturelle l'avaient fait bien accueillir du grand peintre ; comme beaucoup d'artistes, Pierre-Paul n'était pas un simple ouvrier en tableaux : toutes les questions importantes éveillaient sa curiosité, le poussaient à réfléchir et son esprit, ouvrant les ailes, planait bientôt sur le monde. Mais lorsque deux forces inégales se trouvent en présence, l'une finit par absorber l'autre. Rubens ne quitta point la palette pour enseigner la philosophie ; Quellyn abandonna Pythagore, Platon et Aristote pour devenir pein-

tre [1]. Cette conquête du glorieux Anversois ne fut pas la moins remarquable.

La vigueur intellectuelle que Quellyn avait puisée dans les travaux de la science, il la fit servir dans la carrière qu'il abordait, à un âge où le talent de beaucoup d'autres est déjà tout formé. Sa connaissance de l'histoire et de la mythologie ne lui fut pas inutile. Pour n'avoir besoin d'emprunter le secours de personne, il étudia l'architecture et la perspective : aucune main étrangère ne touchait donc à ses tableaux. Il examina, il copia soigneusement les formes des plantes et des terrains, de sorte que l'on admire souvent le fond de ses toiles. La face humaine, dans sa réalité journalière, obtint de lui une aussi vive attention : plusieurs de ses portraits sont comparés à ceux de Van Dyck. Il a peint, comme celui-ci, presque tous les artistes fameux de son époque [2].

Il semble que Rubens n'ait pas voulu lui apprendre les éléments de son art : cette œuvre de patience lui convenait sans doute faiblement ; il aimait mieux communiquer l'inspiration et donner des avis à un élève déjà capable d'en profiter, que de conduire une main novice, d'enseigner l'alphabet de la peinture. Aussi voyons-nous qu'en l'année 1633-1634, Erasme Quellyn entra dans l'atelier de J.-B. Verhaeghe, peintre obscur, mais qui avait, selon toute apparence, une bonne méthode et les qualités secondaires du professeur [3]. La même année, le

[1] Houbraken, tome I, p. 291 et suiv.

[2] Au-dessous de son portrait, dans *Le Cabinet d'or*, se trouve l'inscription suivante :

Erasmus Quellinus, né d'Anvers l'an 1607, le 19 novembre, il a été disciple de Monsr. P. P. Rubens, estant premierement devenu maistre dedans la philosophie, il et ausi dans la Peinture devenu un maistre excellent, si bien en grand que en petit : et il se entend fort bien à la perspective, et il est un grand deseignateur et architecte.

[3] *Liggere*, registre 5, folio 108.

jeune homme fut reçu, comme fils de maître, à l'académie de Saint-Luc.

Il était né dans la ville d'Anvers, le 19 du mois de novembre 1607, et fut baptisé à l'église Notre-Dame, le 22. Son père, qui portait le même prénom, maniait habituellement le ciseau du sculpteur : il fut agréé par la corporation de Saint-Luc le jour où son fils vint au monde [1]. Sa femme s'appelait Elisabeth van Uden. Notre artiste avait une des plus charmantes têtes que l'on puisse voir; un beau front, des yeux pensifs, des traits réguliers, une longue chevelure, un galbe élégant, des moustaches et une impériale lui attiraient la bienveillance des jeunes personnes. Il passait d'ailleurs pour mener une conduite fort sage. Les belles Anversoises jugeaient donc qu'il ferait un excellent mari. A tant d'avantages Quellyn réunissant une élocution facile, fut libre de choisir parmi elles. Catherine Hemelaer, opulente héritière, l'emporta sur les autres. Il en eut trois fils, dont l'aîné devint plus tard aussi célèbre que son père.

On a peu de détails biographiques sur Quellyn, chose vraiment singulière pour un artiste qui a vécu dans une époque lettrée comme le XVIIe siècle. Nos lecteurs connaissent maintenant la race néerlandaise et n'ont pas besoin qu'on leur explique cette pénurie. Les éloges de Rubens commencèrent, dit-on, à faire apprécier le talent d'Erasme. Il avait une certaine défiance de lui-même, que Pierre-Paul dut vaincre : il semblait ne travailler que pour son plaisir, et ce fut son maître qui l'engagea à laisser voir ses ouvrages. Aussi la mort seule put-elle rompre leur amitié. En 1650, il était marguillier de l'église Saint-

[1] Généalogie des Quellyn, par Reiffenberg.

André, pour laquelle il fit deux tableaux qu'on y voit encore. Il habitait, sur le territoire de la paroisse, dans la rue de Happart, une maison qui porte maintenant le nº 619 [1]. Longtemps après, Quellyn, ayant perdu sa femme, se retira dans le monastère de Tongerloo, où il finit tranquillement ses jours, le 11 novembre 1678. Il était âgé de 71 ans.

Les religieux d'une autre abbaye, celle de Saint-Michel, à Anvers, le tenaient en grande estime : il avait décoré tout leur réfectoire de pieuses scènes figurant des banquets, entre autres les noces de Cana, Jésus et la Madeleine chez Simon le pharisien, l'institution de l'Eucharistie et les pèlerins d'Emmaüs [2]. L'édifice n'existant plus, les peintures sont probablement détruites.

Cornille de Bie, le dithyrambe personnifié, l'obséquieux panégyriste des peintres flamands et hollandais, a placé Quellyn sur un piédestal, comme la statue d'un dieu, et l'a enveloppé d'un nuage d'encens. « Je crois, dit-il, que l'esprit de Zeuxis ou de Raphaël était mêlé avec l'âme de Quellyn dans son corps. Son talent avait une aussi grande force que si la peinture elle-même l'avait allaité. Devant lui, la Grèce doit garder le silence, quoiqu'elle porte aux nues ses artistes et veuille éclipser le reste du monde. Érasme est venu mettre un terme à ses forfanteries. » Ces éloges blesseront beaucoup les admirateurs de la peinture hellénique, dont personne n'a jamais vu la moindre parcelle. Mais, en laissant de côté l'hyperbole, Quellyn demeure un des talents les plus distingués que la Belgique ait produits. L'ordonnance, la couleur, le dessin ferme et large de ses tableaux prou-

[1] Iets over Jacob Jonghelinck, etc., door P. Vischers, priester.
[2] Houbraken.

vent assez que Rubens lui servit constamment de modèle. Il travailla pour les églises comme pour les amateurs, car il réussissait dans les petits ouvrages comme dans les grandes compositions. Il a gravé des planches peu étendues, aussi bien d'après ses tableaux que d'après ceux de son maître. Bolswert, Pierre de Jode, Vorsterman, Pontius et d'autres artistes ont reproduit sur le cuivre ou l'acier quatre-vingts de ses toiles, sinon davantage.

Malgré la similitude générale des œuvres de Quellyn avec celles de Pierre-Paul, on se tromperait beaucoup, si on le croyait sans originalité. Il a une finesse et une grâce qui lui sont toutes particulières. Il avait reçu, comme Van Dyck, le don de poésie dans les langes du berceau. Une délicatesse charmante distingue ses conceptions, ses formes et le mélange harmonieux de ses couleurs. On prétend que la mort de Rubens affranchit, pour ainsi dire, son talent et qu'il imprima depuis à ses ouvrages un caractère plus spécial. C'est une tradition qui date probablement de son époque et dont il serait difficile de contester ou de vérifier l'exactitude, car je n'ai pas vu de lui, dans les Pays-Bas, un seul tableau portant un millésime antérieur au décès du grand coloriste. Une Adoration des Bergers, qui orne la cathédrale de Saint-Rombaud, à Malines, prouve néanmoins qu'il n'abandonna jamais complétement le style de son maître, ne perdit point de vue la route où ils avaient marché ensemble et y revint de temps en temps, avec l'agréable émotion attachée aux souvenirs de jeunesse. Cette toile porte son nom et la date de 1669 ; il avait donc 62 ans, lorsqu'il la couvrit de personnages. Or, l'exécution rappelle tout à fait la manière de Rubens : ce sont les mêmes chairs roses et abondantes, la même am-

pleur de formes, la même richesse de costumes. L'amarante d'Otho Venius, que Pierre-Paul aimait peu, reparaît sur les vêtements. La couleur, le dessin, l'aspect général du tableau reportent l'imagination vers le chef de l'école anversoise. Les ombres sont seulement plus fortes, et l'exagération du clair-obscur nuit à l'effet de l'ensemble, car cette hyperbole a pour conséquence infaillible de découper les parties lumineuses. Rubens a toujours su éviter ce défaut, en peignant des ombres légères et transparentes. Comme caractère, ce morceau n'a pas plus d'élévation et atteste moins de verve que les toiles du maître.

La composition en est assez originale. La Vierge, à moitié levée, porte son enfant dans ses bras, comme si elle allait le mettre au lit. Saint Joseph, debout derrière sa femme et rappelant par ses traits le type du Sauveur, considère le Messie avec un pieux attendrissement. Il a les mains jointes ou plutôt appuyées l'une contre l'autre par le bout des doigts, et le front penché dans une attitude expressive. La noble élégance de sa figure fait paraître plus lourdes les têtes vulgaires des autres personnages. Sur le premier plan, à droite, un pasteur prosterné adore les mains jointes le Fils de l'homme, et son visage trahit une profonde émotion; à gauche, une bergère dont la robe flottante laisse voir l'épaule nue, approche son petit garçon du divin enfant, pour qu'il lui adresse son naïf hommage; le bambin montre du doigt le Rédempteur, comme pour demander si c'est bien lui que sa mère désigne d'une manière enthousiaste. D'autres villageois, hommes et femmes, environnent l'Israélite prédestinée : celui-ci apporte un mouton, celle-là une

corbeille pleine, posée sur sa tête. Les draperies surabondantes de la Vierge manquent de grâce et de tournure; elles cachent ses formes au lieu de les accuser. Ce tableau est cependant une œuvre distinguée; bien des artistes contemporains seraient fiers d'y apposer leur signature : ce n'est pas le premier venu qui peut manier le pinceau et employer la palette de Rubens.

Mais Quellyn a exécuté des productions très-supérieures à cette toile, où se font peut-être déjà sentir les premières langueurs de la vieillesse. A peine si l'on remarque, dans ses grands ouvrages, quelques traces des enseignements de Pierre-Paul : la lumière du maître a passé par un prisme qui l'a décomposée. La couleur du brillant élève est plus chaude, plus moelleuse, plus douce à l'œil; ses têtes ont un caractère noble et poétique; un sentiment profond les anime et la grâce, la délicatesse des parties principales se communiquent aux accessoires. Quellyn peut alors soutenir la comparaison avec les premiers artistes du monde, sans en excepter aucun. Ses chefs-d'œuvre le placent au même rang que Van Dyck, Rubens, Léonard de Vinci, Raphaël, Murillo, Titien et Paul Véronèse. C'est beaucoup dire, je l'avoue, mais ce n'est pas dire plus qu'il ne mérite.

Parmi ces tableaux immortels, il faut compter la Sainte Famille qui orne l'église Saint-Sauveur, à Gand. Le menuisier de Bethléem, la mère du Christ et le divin nourrisson, fuyant les soldats d'Hérode, ont été surpris par la nuit : pour ne point s'égarer dans la solitude, ils ont fait halte sous un palmier, près d'une fontaine. Saint Joseph, homme admirable, avec une tête d'un majestueux caractère, a pris l'Enfant-Dieu sur ses genoux : la Vierge se tient devant lui, les mains croisées sur sa poi-

trine, et ses regards, ses traits, son attitude expriment à la fois l'amour maternel, la vénération et la piété. Je ne crois pas qu'on puisse voir un plus beau type; Raphaël lui-même n'a rien dessiné de mieux et je doute qu'il soit arrivé à cette profondeur de sentiment. La Vierge de Quellyn est du reste conçue dans un tout autre goût. Le Christ envisage la noble Israélite avec une égale émotion et lui tend les bras. Derrière elle, deux anges adultes, tous deux d'une exquise beauté, paraissent attendre ses ordres; l'un de ces esprits célestes essaie même d'appeler l'attention de Jésus. L'âne biblique, soigné par d'autres messagers divins, se repose de ses fatigues. Dans le ciel et dans la verdure folâtrent des anges, qui ont la même taille que le Christ, gracieux enfants portés sur des ailes légères. Tous ces personnages, les arbres, la fontaine sont agencés avec un goût parfait. Le coloris, sombre et transparent à la fois, comme l'exigeaient le moment où la scène a lieu et les nécessités de la peinture, unit la vigueur à la finesse, la douceur à l'éclat.

Je ne professe pas une moindre admiration pour le tableau que possède l'église Saint-Jacques, à Anvers. Il figure saint Roch soigné par deux anges. Epuisé de douleur et de lassitude, le jeune homme se repose sur un tertre, où il appuie une de ses mains; l'autre est soutenue par un bâton de voyage, dont l'extrémité inférieure porte contre le sol et l'extrémité supérieure contre le haut de son bras. Il a la tête légèrement inclinée, dans une attitude mélancolique. Sa pâleur, ses yeux, ses traits fatigués attestent de longues et cruelles souffrances; il regarde le ciel avec une résignation douce et triste, avec un sentiment de piété plus fort que le malheur. Ses beaux che-

veux flottent amplement sur ses épaules. Il peut du reste passer pour l'image du peintre, tant il lui ressemble. Un des anges adultes qui le soignent, s'apprête à le soutenir dans sa défaillance; l'autre achève de panser la plaie de sa jambe. Ils sont tous les deux remarquables par la grâce de leurs formes, tous les deux posés d'une manière charmante. Aux pieds du jeune martyr est couché le fameux chien, qui a donné lieu à un dicton populaire. Sur la tête de saint Roch planent trois petits anges, l'un desquels porte une banderole avec cette inscription latine : *Eris in peste Patronus;* les deux autres tiennent dans leurs mains un pot d'onguent, couvert d'une épigraphe que je n'ai pu lire. Une forêt sombre et mystérieuse compose le fond du tableau. La couleur fine, intense, brillante et veloutée n'est pas celle de Rubens : elle a un caractère spécial, un charme irrésistible. Le dessin vaut le coloris, et l'habileté de la composition ne mérite pas moins d'éloges que le dessin. On aurait peine à grouper dans un même espace plus de séductions pour l'esprit et pour les yeux.

Ce tableau porte la signature du peintre : *E. Quellinus,* et le millésime de 1660. Il fut sans le moindre doute exécuté à propos de la peste qui décima la population anversoise pendant trois années consécutives; ses ravages commencèrent en 1658 et se ne terminèrent que dans les premiers mois de 1661. Elle donna occasion de peindre plusieurs morceaux analogues, demandés à tel ou tel artiste et à Quellyn lui-même. Nous décrirons tout à l'heure un de ses ouvrages, une toile considérable qui date de cette époque funeste. Mais avant d'en parler, nous croyons devoir expliquer la scène du chef-d'œuvre exposé à Saint-Jacques : peu de personnes en comprennent le sujet. L'histoire de saint Roch, autrefois si po-

pulaire et si connue, est maintenant presque oubliée, car le temps emporte d'une aile légère les traditions et les souvenirs : l'amateur de tableaux éprouve donc un certain embarras devant les épisodes tirés de cette naïve et sombre légende.

Saint Roch vint au monde près de Montpellier, en 1296, et était issu de nobles parents. Le jour de sa naissance, on remarqua sur sa poitrine une petite croix rouge, et sa mère Libera, le jugeant consacré à Dieu par ce signe extraordinaire, prit un soin tout particulier de son éducation. Dès qu'il fut sorti de l'enfance, il conçut la même idée : aussi nous dit-on qu'il agissait perpétuellement en vue du Seigneur. Mais cette ardente piété ne revêtit pas chez lui la forme habituelle ; il ne s'enferma pas dans un cloître, ne chercha point le recueillement et l'extase dans la solitude. Il voulait imiter les vertus actives du Rédempteur, marcher humblement sur ses traces, répandre partout les bienfaits d'une charité inépuisable.

Ayant perdu son père et sa mère avant l'âge de vingt ans, il se trouva possesseur de grandes richesses en biens fonds et en argent. Il suivit aussitôt le conseil donné par le Christ au jeune homme qui lui demandait : « Que faut-il faire pour être sauvé? » Tout ce que la loi lui permettait de vendre, il le vendit, afin de soulager les malheureux et d'accroître les ressources des hôpitaux. Il confia ensuite à son oncle l'administration des terres inaliénables, prit un costume de pèlerin et s'achemina vers Rome. Lorsqu'il atteignit Aquapendente, la peste désolait la ville et les alentours : les rues étaient encombrées de malades et de mourants. Saint Roch alla droit à l'hospice, où il offrit de soigner les indigents attaqués

par le fléau. On accepta son héroïque proposition et on ne tarda point à voir son zèle infatigable produire des effets surhumains : il guérissait les pestiférés par ses prières seules, ou en faisant sur eux le signe de la croix. La contagion ayant bientôt cessé, on attribua cet heureux événement à son influence : sa jeunesse, sa beauté, son courage et sa douceur, la piété qui respirait dans toutes ses actions, lui donnaient l'apparence d'un être céleste.

Saint Roch, frappé des résultats qu'il venait d'obtenir, se crut spécialement favorisé du Très-Haut. Ayant donc appris que la peste désolait la Romagne, il y courut se dévouer au service de malades, dans les villes de Cesena et de Rimini. Ce fut ensuite le tour de Rome; pendant trois années, il y prodigua ses soins aux plus pauvres gens, à ceux qui paraissaient dénués de tout autre secours. Il exprimait constamment dans ses prières le désir que le Seigneur le trouvât digne de perdre la vie, comme un martyr, dans l'exercice des fonctions qu'il s'était volontairement imposées; mais, pendant longtemps, le ciel n'exauça point son vœu. On eût dit qu'un pouvoir surnaturel le protégeait contre les périls qu'il cherchait et bravait sans cesse.

Quelques années se passèrent ainsi. L'homme pieux allait de ville en ville. On le rencontrait dans tous les endroits où régnaient la peste et la désolation, et la grâce d'en haut le suivait partout. Il se rendit enfin dans la cité de Plaisance, que ravageait une épidémie affreuse et d'une espèce nouvelle. Ayant offert, suivant son habitude, de soigner les malades, Dieu lui accorda l'épreuve qu'il sollicitait depuis longtemps.

Une nuit, pendant qu'il remplissait à l'hôpital son généreux office, accablé de fatigues et de veilles, il sentit

ses genoux fléchir et tomba évanoui sur le sol : quand il reprit connaissance, la contagion l'avait frappé ; une fièvre ardente le dévorait, et un horrible ulcère perforait sa cuisse gauche. Sa douleur était si insupportable que, malgré ses efforts pour se contenir, il jetait les hauts cris. Afin de ne pas importuner les malades, il se traîna jusque dans la rue ; mais les sergents ne lui permirent point d'y rester, craignant qu'il ne répandît des émanations pestilentielles autour de lui. Saint Roch montra une douceur toute chrétienne ; appuyé sur son bâton de pèlerin, il gagna péniblement une forêt déserte, située près de la ville, et se coucha sur le gazon, bien persuadé qu'il allait mourir.

Mais Dieu ne l'abandonna pas ; privé de tout secours, de toute sympathie humaine, un protecteur invisible étendit la main sur lui. Le malade possédait un petit chien, qui l'avait fidèlement suivi dans ses pèlerinages : ce chien allait tous les jours à la ville et en rapportait un pain qu'il tenait dans la gueule, sans qu'on pût savoir comment il se le procurait. Un ange, descendu exprès du ciel pour soigner le jeune enthousiaste, le fortifiait par ses consolations, lui rendait mille services et ne le quitta que lorsqu'il fut guéri. Dès que saint Roch eut la force de marcher, il reprit le chemin de la France, joyeux d'avoir connu ces maux salutaires, qui procurent à l'homme une éternité de bonheur.

Parvenu près de Montpellier, dans le bourg qui l'avait vu naître et dont les habitants étaient ses vassaux, personne ne le reconnut, tant les douleurs et la fatigue l'avaient changé. La peur et l'inquiétude régnant dans tout le pays, où la guerre multipliait les périls, saint Roch fut arrêté comme espion et mené devant le juge

de la ville. Ce juge était son oncle paternel, qui ne se rappela point ses traits et donna l'ordre de le conduire en prison. Croyant que Dieu voulait encore le mettre à l'épreuve, le pieux voyageur garda le silence ; au lieu de dire son nom, de raconter ses aventures, il accepta l'injuste condamnation et se laissa enfermer dans un cachot. Personne ne prenant sa défense, et lui-même remettant sa cause à la volonté du maître souverain, il supporta cinq ans les afflictions de la captivité. Il éprouvait l'amère jouissance que le chrétien cherche dans la douleur, et de célestes visions ranimaient par instants son courage. Un matin que le geôlier lui apportait sa ration habituelle d'eau et de pain, il fut surpris de trouver l'humide cellule pleine d'une lumière éblouissante : le martyr avait cessé de vivre, et près de lui gisait un parchemin où brillait son nom suivi de cette phrase : « Tous ceux qui seront atteints de la peste et qui imploreront saint Roch, le serviteur de Dieu, seront guéris par son influence. » Quand on apporta cet écrit à son oncle le juge, il fut saisi de douleur et de remords : il versa des larmes abondantes et fit ensevelir honorablement son neveu, que chacun invoque depuis ce temps, lorsqu'un mal mystérieux frappe les nations et accélère le travail de la mort [1]. D'après l'opinion commune, saint Roch finit ses jours en 1327, dans sa trente-deuxième année.

Cette légende, où le stoïcisme chrétien a pris une de ses formes les plus violentes, les plus inhumaines, puisque le héros y souffre volontairement une captivité meurtrière, inspira aux artistes flamands du XVIIe siècle un assez grand nombre d'ouvrages. Rubens y puisa

[1] Légende dorée, par Jacques de Voragine. — Sacred and legendary art, by M^{ss} Jameson.

les sujets de cinq tableaux et d'une esquisse. Sa magnifique peinture d'Alost est célèbre et l'abondance de ses chefs-d'œuvre nous a seule empêché d'en faire mention. Elle représente saint Roch implorant Dieu pour les pestiférés, qui agonisent dans le bas de la toile. C'est une œuvre supérieure, où brillent toutes les qualités du grand coloriste [1]. Son élève a lui-même tracé plusieurs fois l'image du charitable pèlerin. Un magnifique tableau gravé par Jacques Neeffs, nous le montre sur les nues, avec les autres saints qui passaient pour protéger contre les épidémies, Hadrien, Antoine, Nicolas et Sébastien ; ils prient Dieu de secourir les pestiférés que l'on voit au-dessous d'eux, leur adressant des supplications. Maintes victimes jonchent le sol, d'autres malheureux s'affaissent, énervés par le fléau qui les ronge intérieurement. Une femme mourante, tombée sur les cadavres, tourne vers le ciel des regards pleins d'une expression pathétique. Les formes des corps, les types des visages, les attitudes, les draperies sont d'une élégance peu commune, séduisent la vue et charment l'imagination.

Parmi les beaux ouvrages de Quellyn, nous devons mentionner la représentation de la Cène, qu'on voit à Notre-Dame de Malines. Le repas a lieu dans un portique sans plafond : un entablement soutenu par de hautes colonnes se dessine sur des arbres majestueux et sur l'outremer du ciel. Un double escalier avec des balustrades, qui occupe tout le devant de la toile, conduit

[1] L'église de Saint-Martin d'Alost renfermait encore deux morceaux d'environ trois pieds de large sur deux pieds et demi de hauteur, placés près du tabernacle : l'un figurait le saint pansé par un ange, l'autre son emprisonnement. Ces trois tableaux, peints pour une confrérie de marchands, furent payés 800 florins. Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*, tome II, p. 5.

vers la plate-forme, où sont assis le Rédempteur et les apôtres. Rempli d'une vive émotion, saint Jean croise ses mains sur sa poitrine, tandis que Jésus consacre le pain emblématique. Judas se lève pour quitter la table et aller trahir son maître, car c'est là un de ces projets qui donnent de l'activité aux lâches. Les têtes nobles et intelligentes des autres disciples n'expriment que des sentiments généreux, comme celles du Christ et de l'apôtre bien-aimé. Un de ces futurs propagateurs de l'Évangile, qu'on aperçoit sur la droite, debout et drapé dans un manteau bleu, étonne par l'imposante énergie de ses traits : sur cet admirable visage brillent toute la ferveur, toute l'héroïque intrépidité des martyrs, qui, abandonnant leur corps aux bourreaux, paraissaient oublier la souffrance au milieu de leurs visions extatiques, ou la dominaient par leur enthousiasme et la force de leur volonté. Je ne crois pas que Van Dyck ait rien fait de mieux. Un jeune serviteur qui porte, sur le premier plan, deux vases de cuivre attachés à un fléau, soutiendrait la comparaison avec les plus charmants personnages de Raphaël. Ce simple domestique a une noble tournure et une tête idéale, une beauté de formes, dignes d'un Renaud ou d'un Tancrède. L'origine flamande du peintre se révèle néanmoins par quelques traits ; ainsi, une belle nappe damassée couvre la table et des pots somptueux y rutilent près de verres élégants. Le dessin a beaucoup de fermeté, l'exécution générale une vigueur peu ordinaire, le coloris tout le charme et toute la vivacité de la palette anversoise. Les ombres étant d'ailleurs plus claires que dans les autres tableaux de Quellyn, l'œuvre y gagne en harmonie [1].

[1] Descamps attribue cette image de la Cène à Jean-Érasme Quellyn le

C'est encore une production admirable que le Christ sur le Calvaire, placé dans l'église Saint-Nicolas, à Gand. Attaché au poteau infâme, le divin martyr regarde le ciel avec un sentiment de douleur et de résignation merveilleusement exprimé. Quelle belle tête que celle de la Madeleine et quelles larmes tragiques tombent de ses yeux, tournés vers le Rédempteur souffrant! La désolation de la Vierge, de Marie Salomé, prouve aussi que la main de l'artiste frémissait pendant qu'il exécutait ce tableau. Pour saint Jean, son affliction, parvenue aux dernières limites, ne pourrait s'accroître sans le plonger dans cette torpeur, où l'homme perd jusqu'à la conscience de lui-même. Les divers personnages sont très-bien agencés, très-habilement drapés. La toile est sombre, parce que le soleil s'éclipse, mais toutes les formes demeurent nettes et distinctes dans ces ténèbres savantes. La couleur chaude, vive et harmonieuse, séduit, fascine les regards. Il serait malaisé de mieux faire.

Une toile conservée dans l'église du Sablon, à Bruxelles, nous fournira encore des traits caractéristiques pour spécifier la manière de Quellyn le vieux. Elle représente la mort de sainte Barbe, au pied de la tour qu'elle a fait bâtir avec trois fenêtres : un bourreau habillé en turc vient de la saisir par les cheveux et s'apprête à lever son épée nue pour la décapiter. La malheureuse ne pouvait fuir, car un nègre tient le bout d'une corde dont on l'avait liée. Quelle est cette femme à genoux, qui implore la grâce de la noble fille? Est-ce une de ses compagnes? Ne serait-ce pas plutôt sa mère, car elle semble avoir longtemps supporté la dure épreuve de la

fils; mais sur quelles preuves? Elle me paraît être complétement dans le style du père.

vie ? L'exécuteur doit alors être le père même de la patiente, la bêtise et l'esprit de routine méconnaissant tous les droits, tous les devoirs, tous les sentiments de la nature, quand les idoles du passé menacent ruine, quand les vieilles folies ont besoin de secours. Deux légionnaires regardent la scène dramatique, pendant qu'un petit ange sort des nues avec une palme et une couronne.

Ce tableau bien ordonnancé, où règne un goût parfait, s'écarte un peu du système de Rubens. La terre et le ciel occupent plus d'un tiers de la toile, circonstance que Pierre-Paul eût soigneusement évitée. La sainte a une belle chevelure blonde et des traits charmants : il faut toute l'imbécilité d'un fanatique pour mettre à mort une si aimable personne. Ni elle, ni les autres acteurs n'ont l'exubérance de formes qu'aimait tant le chef de l'école anversoise. Le dessin est plus tranquille, moins ample et moins flottant. Quoique brillante et harmonieuse, la couleur atteste aussi plus de retenue : elle n'offre pas cette juxtaposition de teintes éclatantes, que l'on observe dans les ouvrages de Rubens. Pour les ombres, j'ai déjà eu l'occasion de dire qu'Érasme Quellyn aimait à leur donner beaucoup de vigueur. Dans le Martyre de sainte Barbe et dans les autres tableaux de ce peintre, tout annonce l'homme réfléchi, calculant ses effets, ménageant ses moyens : on n'y voit que le strict nécessaire, les costumes exceptés, qui pèchent quelquefois par surabondance. Les attitudes sont vives, dramatiques, mais n'ont pas la fougue que leur eût donnée Pierre-Paul. L'exécution est en général plus tranquille et plus sobre, sans jamais manquer de verve.

Un tableau que renferme la même église, sali, couvert de poussière, relégué dans un coin, pourrait égale-

ment être dû au pinceau d'Erasme. Il nous montre une sainte qu'un prêtre païen met en demeure de sacrifier à une idole et qui en détourne les yeux, pour les diriger vers le ciel, d'où tombe un rayon inspirateur et consolateur. Debout derrière elle, un personnage lui touche l'épaule de la main gauche et lui montre énergiquement de la droite quelque objet placé hors du cadre, probablement le bourreau qui doit l'exécuter, si elle s'opiniâtre à faire preuve d'intelligence. Deux spectatrices, dessinées dans le goût de Rubens, examinent la scène avec le regard curieux, attentif, scrutateur, que Pierre-Paul rendait si bien. Cette page a tous les caractères de la précédente, composition habile, sobriété dans les effets, attitudes expressives, gestes animés sans hyperbole, couleur juste et vigoureuse sans être voyante. La figure de la sainte exprime à la fois le courage et la douleur : elle a besoin du rayon qui frappe ses yeux pour braver les angoisses de la mort [1].

Quellyn ne traitait pas les sujets pieux avec le laisser-aller, avec la capricieuse indifférence de son maître. Quoiqu'il eût enseigné la philosophie, une dévotion profonde l'exaltait, l'entraînait même dans le monde mystérieux de la poésie fantastique. Tout homme qui se préoccupe fortement d'idées abstraites, franchit bientôt les bornes de la réalité : il monte, il monte insensiblement jusqu'à la sphère des rêves et des symboles. Le

[1] Je crois aussi de Quellyn le vieux un beau travail que l'on voit dans l'église de la Chapelle, à Bruxelles, et qui représente saint Augustin offrant à Dieu un cœur enflammé, symbole de sa foi et de son amour. Cette idée mystique est bien conforme au goût d'Érasme ; l'exécution d'ailleurs rappelle complétement sa manière. Un barbouilleur a tracé au bas de la toile une image du purgatoire, qui cache peut-être la signature.

dogme chrétien amène surtout ce résultat par son spiritualisme exclusif, par son élévation morale; une doctrine qui nous éloigne sans cesse de la vie actuelle, pour tourner notre esprit vers un Dieu incompréhensible, vers Satan, les anges, le paradis, l'éternité, produit à coup sûr une ferveur ascétique, jette la pensée dans la contemplation de l'infini : l'âme habite dès lors une région surnaturelle, où elle se croit en rapport immédiat avec le Créateur, où elle se figure être environnée de miracles. La secte des gnostiques révéla cette tendance du catholicisme, dès les premiers temps de l'Église. Inspiré par sa foi et par les prêtres qu'il fréquentait journellement, Quellyn tomba dans l'allégorie, dans les emblèmes, dans les images de piété, dans les illustrations de livres dévots. En 1637, Rubens avait dessiné un frontispice pour les œuvres complètes de Juste Lipse; en 1656, Érasme décorait de la même manière *L'Année spirituelle*, que publiait Juan de Palafox y Mendoça, évêque d'Osma et membre du conseil privé [1]. La gravure représente un enfant que son bon ange tient par la main, en lui montrant le ciel, tandis que Belzébuth lui saisit la jambe; plus bas, des têtes de damnés rôtissent dans le feu. Quellyn employa son talent à orner d'autres productions analogues.

Il ne faut pas croire que ces tableaux mystiques soient dénués de valeur : ils ont au contraire un charme spécial. L'un d'eux pare encore l'église Saint-Pierre, à Gand, église presque isolée, bâtie sur le haut d'une colline vers la fin du XVII[e] siècle, mais déjà noircie par le temps; la position qu'elle occupe en éloigne

[1] En Gante, con privilegio; por Balduino Manilio.

tous les bruits des grandes villes : les pas du sacristain dans le monument désert et le murmure du vent sous les hautes arcades, en troublent seuls le poétique silence. Contre une des grandes parois, au milieu d'une pénombre qui porte à la rêverie, se déploie une toile spacieuse : *Le Triomphe de la Religion chrétienne*. L'œuvre est conçue, exécutée avec grâce, et forme une des plus charmantes allégories que l'on puisse trouver. Assise sur un char splendide et tenant en main l'ostensoir, la fille du Messie avance malgré tous les obstacles. Debout derrière elle, un ange adulte lève une mitre dont il va la couronner; d'autres anges conduisent les chevaux; les roues du véhicule foulent le corps de l'Envie ; l'Ignorance et la Sottise, chargées de liens, sont traînées à l'arrière. Hélas! il est plus facile de les enchaîner sur un tableau que de les combattre dans la vie réelle! La jeune doctrinaire a un type, des formes, une tournure vraiment exquises. Je dirai même qu'elle est trop séduisante. On se laisserait volontiers convertir par elle, si elle daignait vous écouter à son tour. Ce n'est pas sur un char de triomphe que l'on désirerait la voir, lui parler, mais ailleurs, loin des regards, sous les discrètes avenues d'un jardin monastique, ou dans l'ombre périlleuse d'une cellule. Cette tète ravissante et ce beau corps vous font oublier qu'on est devant un symbole, devant le songe gracieux d'un artiste. Les anges, l'Envie, l'Ignorance, la Sottise, les chevaux, tous les accessoires sont dignes de cette aimable triomphatrice. La couleur est malheureusement un peu sombre : une teinte ardoisée, qui règne dans tout le tableau, nuit à l'effet d'ensemble. Elle contraste avec l'expression générale, qui égaie par sa sérénité.

L'église Saint-André, à Anvers, possède une toile du même genre. Elle nous fait voir un ange gardien protégeant son pupille contre les séductions du monde. Le céleste guide avance le bras qui porte son bouclier, pour mettre le jeune homme à l'abri derrière ce rempart. Tendant la main droite vers lui, le néophyte inquiet se penche de son côté. Son visage annonce un caractère honnête, docile, pieux et craintif. La volupté, sous les traits d'une femme mondaine, le tire par le bras gauche; l'Amour a tendu son arc et le vise pour lui lancer une flèche ; la Gloire ou, si l'on aime mieux, l'Ambition lui offre un diadème royal et une couronne de lauriers. Au-dessus de ces trois personnages, un démon qui vole dans l'air et que fait ressortir une nuée obscure, tient un serpent qu'il va jeter sur le catéchumène. L'exhaussement de terrain, où sont placés le jeune homme et son défenseur, présente par devant la forme d'un visage monstrueux, qui vomit un ruisseau de feu liquide : c'est une image emblématique de l'enfer, dans le goût des peintres allemands.

L'ange gardien forme la partie capitale de l'œuvre : sa pose élégante et noble, ses beaux traits, son abondante chevelure bouclée lui donnent vraiment l'apparence d'un être céleste. Dans son regard brille une colère profonde, mais digne et contenue, d'un caractère éminemment tragique. Un rayon, qui glisse entre les nuages, éclaire le divin guerrier. Le jeune suppliant et l'Amour ont aussi des formes admirables. En dessinant la Volupté, l'Ambition et le messager de l'enfer, Quellyn a traduit la laideur morale par la laideur physique : la seconde personnification, chose remarquable, offre une grande similitude avec Marie de Médicis, type fâcheux dont Ru-

bens ne put jamais délivrer son imagination et qu'il transmit à ses élèves, comme le prouve le tableau de l'église Saint-André.

Cette composition n'a pas la froideur habituelle des allégories. La netteté du sujet, la lutte dramatique des personnages, le mérite du travail, lui donnent un air vivant et excitent l'intérêt du spectateur. L'œuvre a dans son ensemble un charme fantastique; elle transporte tout à coup l'esprit dans le monde des idées, de la mythologie chrétienne, et produit l'effet d'une légende. La couleur, sans étonner par une force ou une suavité extraordinaire, témoigne en faveur du maître et flatte les yeux. Peint pour l'autel des saints Anges, ce tableau porte une signature complète : *E. Quellinus fec. anno* 1667, *ætat. suæ* 59.

Si Quellyn a su animer, rendre agréables de pareils motifs, c'est qu'il possédait une imagination pleine de grâce et de poésie : ses tableaux font quelquefois penser aux ballades septentrionales, aux récits de la veillée, aux contes populaires. Tel est celui qui représente le ménage de saint Joseph. Devant une cheminée où se dressent de grands chenets flamands, la Vierge est assise dans un fauteuil d'osier, comme une simple mère de famille; et pourtant des rayons divins entourent sa tête, font une couronne lumineuse à son fils! Le jeune Emmanuel dort sur ses bras, tout emmailloté. Un petit ange suspend par les deux coins un lange devant le feu, pour qu'il sèche : près du foyer, on aperçoit un vase plein de bouillie, dans lequel trempe une cuiller. Un autre angelet bat les oreillers du Christ et met en ordre son berceau. Tenant un ciseau et un maillet, saint Joseph s'appuie sur le dossier du fauteuil et semble parler à la

Vierge qui l'écoute. Ne dirait-on point un épisode des vieux contes publiés par l'évêque Percy et Clément Brentano [1]. ?

Toutes les fois qu'on célébrait dans la ville d'Anvers quelque remarquable événement politique, c'était Érasme Quellyn qu'on chargeait soit de dessiner, soit de peindre les arcs de triomphe, décorations en plein air et autres témoignages vrais ou supposés de l'opinion publique. Il avait pour aide Gaspard Gevaerts, le neveu de Rubens, qui s'empressait de lui fabriquer des inscriptions, devises, chronogrammes et autres sornettes, en vers latins. Ce digne auxiliaire avait rempli les mêmes fonctions auprès de son oncle. Né en 1594 d'une sœur de Pierre-Paul, il étudia la jurisprudence, fut nommé secrétaire de la ville en 1620, puis conseiller et historiographe du roi d'Espagne. C'était un homme très-laborieux, qui connaissait à fond les langues anciennes, l'histoire et les diverses littératures, l'archéologie et la numismatique. Ayant suivi les cours de l'Université de Paris, dans sa jeunesse, il avait composé sur les bords de la Seine plusieurs morceaux de circonstance. Louis XIII lui envoya un présent; les archiducs Albert et Isabelle, le prince-cardinal Ferdinand, Léopold-Guillaume, Don Juan d'Autriche et le roi Philippe IV lui témoignèrent une constante faveur; Christine de Suède le visita et lui offrit une chaîne d'or; Louis XIV, dont il avait chanté le mariage avec l'Infante d'Espagne, ne devait pas se montrer moins généreux à son égard. Le 21 juin 1663, Colbert lui adressa la lettre suivante :

[1] Ce tableau a été gravé au burin par Van der Does.

Monsieur,

Votre nom n'est pas seulement illustre parmi les érudits de France et leur approbation n'est pas la seule récompense de vos veilles ; le roi lui-même, qui connaît votre mérite et la perfection de vos ouvrages, a voulu vous donner une marque particulière de son estime ; il m'a donc chargé de vous faire parvenir avec ce billet la lettre de change ci-incluse, pour vous mieux assurer de sa bienveillance et de sa protection. Il ne pouvait m'exprimer un ordre auquel il me fût plus agréable d'obéir ; je serai toujours charmé, quand s'offriront à moi des occasions pareilles de vous témoigner, Monsieur, que je suis votre très-humble et très-dévoué serviteur [1].

COLBERT.

C'était Chapelain qui lui avait fait obtenir cette grâce, en tournant vers lui l'attention du ministre, et en le rappelant au souvenir du roi. Il lui écrivit, le même jour que Colbert, une lettre honorable pour la France et pour son gouvernement, comme pour le citoyen étranger qu'elle concernait.

Monsieur,

Grand admirateur de votre érudition dès ma plus tendre jeunesse, ayant lu avec un extrême profit les ouvrages publiés par vous, pendant que vous étiez en France, sachant d'ailleurs combien vous affectionnent tous les gens instruits et en particulier Monsieur le Président de Mesme, j'ai eu l'heureuse occasion d'expliquer

[1] Papebrochius rapportant cette lettre en latin, nous avons été obligé de la traduire, aussi bien que la suivante.

votre rare mérite à monsieur Colbert, surintendant des Finances, qui, ayant observé chez le Roi le désir de témoigner son estime à vos pareils, n'a cessé de l'entretenir dans cette résolution et a finalement reçu l'ordre de l'exécuter, ordre qu'il s'est empressé de vous faire connaître par une missive accompagnée d'une lettre de change. L'une et l'autre doivent vous causer un grand plaisir; ce sont des effets de votre renommée, que couronne ainsi un témoignage d'autant plus honorable qu'il vient de plus haut. Je crois avoir assez compris les intentions de Sa Majesté, pour vous dire qu'elle ne vous envoie pas ce présent comme à un homme dans le besoin, car elle sait que la fortune ne vous a pas maltraité, mais comme une preuve de l'estime que lui inspire votre érudition. Vous apprécierez sans le moindre doute à sa juste valeur cet acte de bienveillance, et votre réponse à monsieur Colbert lui montrera dans peu combien vous êtes reconnaissant d'un procédé aussi généreux, d'une faveur aussi spontanée. Pour ce qui me regarde, il me suffira que vous m'en ayez quelque obligation et me réputiez, ainsi que je veux toujours l'être,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

CHAPELAIN.

Où sont de nos jours les rois et les ministres, qui, pour se faire honneur, traitent avec de pareils égards la science et le talent?

Parmi les occasions importantes où le neveu et le disciple de Pierre-Paul associèrent leurs efforts, nous nous contenterons de citer l'entrée solennelle à Anvers du marquis de Castelrodrigo, nommé gouverneur des Pays-Bas espagnols, les noces de Louis XIV et de Marie-

Thérèse, la mort du roi Philippe IV. En ces trois circonstances, Érasme Quellyn exécuta de vastes compositions, où l'on voyait non-seulement les portraits en pied des personnages, mais certains épisodes de leur vie retracés par le pinceau, une multitude de figures symboliques placées dans des niches, sur des pilastres, sur des frontons, et une quantité de devises. Toutes les trois ont été gravées : la seconde porte pour titre : *Theatrum Pacis Hispano-Gallicæ, XV calend. April. Antverpiæ anno MDCLX promulgatæ.* Le cénotaphe du roi d'Espagne et son tableau mortuaire furent le dernier travail qui occupa simultanément l'historiographe et le peintre. Gevaerts mourut bientôt après, le 23 mars 1666, d'une blessure qu'il s'était faite à la jambe : il était âgé de 72 ans, mais aurait pu vivre longtemps encore, sa santé n'ayant jusqu'alors éprouvé aucune altération [1].

Les dédicaces des estampes burinées de son vivant d'après ses tableaux, prouvent qu'il fréquentait la meilleure société, comme Rubens, Van Dyck, Teniers et Snyders.

Je suis persuadé qu'un grand nombre de ses ouvrages sont attribués à Van Dyck ; mais une étude quelque peu intelligente permettrait de les lui restituer et en ferait découvrir bien d'autres que l'on n'a pas débaptisés : un homme si laborieux, qui a vécu si longtemps, a dû beaucoup produire. Je fus agréablement surpris, l'année dernière, d'apercevoir un tableau de sa main que je ne cherchais pas. Il décore, à Anvers, une chapelle située

[1] « Superfuit autem usque ad annum abhinc sextum, seculi sexagesimum sextum. » Papebrochius, t. V, p. 202. — « Die XXIII Martii defunctus anno LXXII ætatis, ad extremum usque spiritum sibi præsens, etc. *Ibid.*, tome V, page 276.

près de l'hôtel du gouvernement provincial, chapelle toujours ouverte, contrairement à l'usage barbare et antichrétien de fermer les églises quand on n'y célèbre pas les offices, usage rigoureusement observé en Flandre. Comme si la maison de Dieu ne devait pas être perpétuellement accessible aux fidèles! Ce qui me frappa d'abord dans l'œuvre de Quellyn, ce fut son excellente couleur, fine, intense, harmonieuse, idéale, réunissant toutes les qualités. Le morceau représente une Sainte Famille. La Vierge n'est pas belle sans doute, malgré son air intelligent et bienveillant; mais son long nez, ses gros yeux me font croire qu'elle nous retrace quelque dame de l'époque. S'il n'avait subi une influence particulière, Quellyn aurait choisi un autre type, car la nature lui avait donné un goût exquis. Saint Joseph, le Rédempteur et le petit ange qui offre à sa mère des fruits dans un plat, ne sont pas moins admirables de dessin que de coloris. On trouverait avec peine un plus beau corps d'enfant que celui de Jésus, gras, blanc, potelé; sa tête vivante et robuste achève d'en faire le digne représentant du Fils de l'homme. Quel regard animé, sympathique l'ange adresse à Marie! De quelles nobles formes l'artiste a su revêtir saint Joseph! Sa belle figure méridionale, au teint basané, s'encadre de cheveux noirs: son expression est à la fois grave, intelligente et affectueuse. Les draperies, jetées avec goût, n'accablent point les personnages de leur volume hyperbolique. Enfin, ces personnages étant eux-mêmes groupés de la façon la plus heureuse, tout concourt à exciter l'admiration. Aussi le peintre a-t-il signé l'ouvrage en grosses lettres [1].

[1] Le musée d'Anvers ne possède de notre artiste que deux tableaux inférieurs, qui ne permettent pas d'apprécier son mérite : il serait fâcheux qu'on

Nous avons insisté longuement sur Quellyn le vieux, parce que c'est un peintre à peu près méconnu. La plupart des critiques et amateurs ne savent même pas son nom. Rathgeber, si patient d'ordinaire et si exact, ne s'occupe point de lui. Cherchez dans ces descriptions des musées, des cabinets, des tableaux d'église que tracent les voyageurs, Quellyn est absent. Chose incompréhensible, merveilleuse et décourageante pour les artistes! Un homme d'un pareil talent n'a fixé l'attention de presque personne! Depuis deux siècles bientôt, il n'a pas trouvé dans toute l'Europe un intelligent admirateur, on n'a pas écrit une seule ligne pour le faire apprécier comme il le mérite!

le jugeât d'après ces deux toiles, plus accessibles que les autres. Le n° 283, représentant un miracle de saint Hughes, évêque de Lincoln, a cependant un aspect mystérieux d'un effet assez poétique. Dans un jardin sombre, parmi les ruines d'un temple païen que la lune éclaire, le pieux évêque ressuscite un enfant : de la gauche, il porte un calice d'où sort le petit Jésus; de la droite, il bénit le cadavre pour lui rendre la vie. Une lumière étrange, frappant le visage et la poitrine du saint, lui donne l'air d'une apparition.

L'église Saint-Sauveur, à Bruges, contient deux belles pages d'Érasme : l'une représente une scène mystique, où saint Augustin lave les pieds de Jésus; l'autre, le docteur méditant sur le mystère de la Trinité. On attribue encore aux pieux coloriste une toile de la même église, figurant saint Antoine de Padoue, qui fait agenouiller un âne devant le Saint Sacrement.

L'église Saint-Quentin, à Louvain, renferme aussi une composition d'Érasme, signée et datée de 1665; elle nous montre la Vierge tenant l'Enfant-Dieu dans ses bras et écrasant la tête du serpent; au bas, saint Joachim et sainte Anne; au fond, dans le lointain, Adam et Ève chassés du paradis.

CHAPITRE XV.

Autres élèves de Rubens.

Jean van Hoeck. — Oubli dans lequel il est tombé depuis sa mort. — Succès qu'il obtint de son vivant. — Ses admirateurs veulent qu'il se fixe en Italie. — L'empereur Ferdinand II l'attire à Vienne. — L'archiduc Léopold le ramène dans les Pays-bas, où il meurt. — Magnifiques tableaux qui nous restent de lui. — Gravures d'après ses œuvres. — Théodore van Thulden. — Il naît à Bois-le-Duc, mais vient fort jeune étudier sous les yeux de Rubens. — Ses voyages en France. — Il exécute également bien les tableaux d'histoire et les tableaux de genre. — Il se marie à Anvers. — Ses vitraux. — Il retourne en Hollande sur ses vieux jours. — Abraham van Diepenbeck. — Sa biographie. — Sa manière. — Il dessine et peint beaucoup d'images pour les congrégations.

Comme Érasme Quellyn le vieux, Jean van Hoeck me semble un peintre supérieur, qu'on a injustement laissé tomber dans l'oubli. Chez un peuple sans littérature et sans critiques, bien des hommes peuvent ainsi périr d'une seconde mort. S'ils n'ont pas un bonheur peu commun, il faut que leur renommée traverse, pour atteindre la postérité, des lieux tout à fait stériles et des champs couverts de neige. Au moindre accident

qui l'écarte de sa route, elle se perd dans ces régions désolées. Partout des ravins, des précipices, des fondrières, partout le silence et le froid de la mort. Personne pour la remettre sur la voie, pour lui tendre la main et la soutenir. Elle se lasse enfin, elle succombe, et la bise, avec son sifflement railleur, étend sur elle un blanc linceul de frimas.

Jean van Hoeck fut certainement un des meilleurs élèves de Rubens, et il obtint pendant sa vie les plus brillants succès. Venu au monde dans la ville d'Anvers, il fut baptisé à l'église Saint-Jacques, le 6 septembre 1598, trois jours après sa naissance, selon toute probabilité, comme c'était alors l'habitude[1]. Son père se nommait Guillaume van Hoeck et sa mère Appoline Janssens : ils étaient l'un et l'autre de très-bonne famille. Ses parents lui firent donner la meilleure éducation ; il familiarisa son esprit avec les sciences et la littérature avant de prendre la palette. Rubens lui enseigna l'art du coloris, sans le détourner de ses études : il avait les mêmes goûts et connaissait par expérience combien le talent profite de l'instruction, du développement de la pensée. Un tableau ne se compose pas seulement de lignes et de couleurs : il y a dans la peinture, comme dans les autres arts, toute une partie morale et intellectuelle d'une extrême importance. Suivant qu'on est plus ou moins éclairé, plus ou moins délicat, on gouverne différemment son imagination et sa main, on choisit d'autres types, on exprime d'autres sentiments, on poursuit d'autres effets. Tous les artistes supérieurs ont l'habitude de

[1] Tous les biographes le font naître en 1600 ; le catalogue du musée d'Anvers répète lui-même cette erreur. L'acte de baptême, copié par M. Génard, nous permet de la rectifier.

la méditation. Lorsqu'il put avoir confiance dans son adresse, Van Hoeck s'achemina vers l'Italie, en passant par l'Allemagne. A Rome, il vécut solitairement et ne chercha point à fixer sur lui l'attention publique. Avant d'être une profession, un moyen de gloire ou de fortune, le talent est une jouissance qui fuit les témoins. L'idéal visite dans sa retraite l'homme inspiré, comme ces blanches déesses que les anciens se figuraient voir descendre vers eux, dans la nuit des bois. Mais les dons naturels de Van Hoeck le trahirent tout à coup; des peintres distingués le recherchèrent et un prompt succès le tira de l'obscurité. Une foule de cardinaux lui demandèrent des ouvrages, les plus grands seigneurs l'accueillirent, il fut reçu avec distinction par les sociétés savantes. Selon Corneille de Bie et Papebroeck, il triompha même de la monomanie des amateurs, qui gardent pour eux et ne veulent montrer à personne les œuvres d'élite qu'ils possèdent. Non-seulement ces farouches collectionneurs le laissèrent examiner les toiles précieuses cachées au fond de leurs palais, ils lui permirent en outre de les copier [1]. Van Hoeck cependant ne négligeait pas ses autres études et continuait de dessiner les antiques. On voulait qu'il se fixât dans la ville éternelle; mais l'empereur Ferdinand II lui avait déjà témoigné le désir de l'appeler près de lui. Notre artiste alla en conséquence habiter l'Allemagne [2], où il exécuta une foule de productions

[1] Multis modis laudatur in Pinacothecâ, ut qui cardinalibus, picturæ novæ veterisque amantibus, tam gratus Romæ fuerit, ut nemo esset quin libenter ei suas rariores picturas exhiberet, non solum spectandas, sed etiam exemplandas, quod aliàs rarò et ægerrimè patiuntur, qui rebus talibus pretium a raritate ponunt. *Annales antverpienses,* pages 42 et 43.

[2] On ne sait pas précisément à quelle époque, mais Ferdinand II étant mort le 15 février 1637, Van Hoeck dut partir pour l'Autriche avant cette date.

pour les églises et les châteaux des nobles. Les princes, les électeurs lui demandèrent leur portrait ; on le combla d'honneurs et de richesses. L'aristocratie viennoise souhaitait aussi le retenir en Autriche, mais l'amour du pays natal, les souvenirs de sa jeunesse troublaient par moments les satisfactions qu'il éprouvait sur un sol étranger. Il avait depuis si longtemps quitté sa patrie ! La jeunesse brillait dans son regard, quand il avait franchi les Alpes ; maintenant les givres de l'automne commençaient à pâlir ses cheveux. En 1647, il partit donc pour la Belgique avec l'archiduc Léopold, qui le nomma peintre de sa maison. A Bruxelles, presque tout son temps fut pris par les commandes que les amateurs lui adressaient d'Italie et d'Allemagne, de sorte qu'un petit nombre de ses travaux restèrent dans le pays. Acclimaté sous un autre ciel, sa gloire et ses habitudes le rattachaient encore aux étrangers. Un long séjour en Flandre lui eût créé de nouvelles relations, mais l'odieuse mort le toucha de sa baguette léthargique et l'endormit du sommeil éternel, avant qu'il eût pu s'identifier derechef avec la nation. Il mourut à Bruxelles, en 1650, trois années seulement après son retour d'Allemagne [1]. Un de ses derniers tableaux, le dernier peut-être, représentait en buste l'empereur d'Allemagne, Ferdinand III, couronné par le dieu Mars et par la Paix, suivie de l'Abondance [2].

On voit à Malines, dans l'église Notre-Dame, une œu-

[1] A. C. MDCL. Hoc etiam anno Bruxellis obiit Joannes van Hoeck, Antverpiensis pictor, et discipulus Rubenii, admodum carus serenissimo Leopoldo, qui eum, ob æstimationem artis ab aula Cæsarea, quam multis modis ornaverat, reduxit in Belgium. *Papebrochius*, t. V, p. 42.

[2] On lit au bas de la gravure : Unus inter omnes minimus Joannes van den Hoeck, sermiss[i] archiducis Leopoldi-Guillielmi Pictor dedicabat MDCL. Lucas Vorsterman junior sculpsit.

vre de sa main, qui représente le Christ mort. Joseph d'Arimathie et saint Jean soulèvent le glorieux martyr pour le porter au sépulcre ; la tête élégante et noble du Sauveur retombe sur son épaule ; sa barbe et sa chevelure noires attestent le long séjour du peintre en Italie. Le corps a tout l'abandon, toute la pesanteur d'une enveloppe inerte, qui a logé un esprit immortel. Le type, la pose, la tournure de saint Jean sont admirables : où trouverait-on une tète plus expressive, plus dramatique? La vie rayonne dans ses yeux sombres et attristés. Son compagnon s'offre à nous comme un beau, un majestueux vieillard. Croisant les mains, la Vierge regarde son fils avec un sentiment de profonde douleur très-bien rendu. Notez aussi le goût, l'intelligence dont l'artiste a fait preuve en choisissant le type de Madeleine : c'est la courtisane émérite, aux gros yeux, à la figure étourdie, qu'un si affreux malheur tire à peine de son calme égoïste. Dans le lointain, on aperçoit un homme qui examine la scène lugubre et une femme qui pleure. La composition pittoresque, l'agencement des lignes et des personnages méritent une complète approbation. Le dessin est pur, net, précis; les costumes sont abondants, mais drapés avec art. La couleur chaude, vive, intense, harmonieuse, rappelle à la fois les maîtres vénitiens et la palette de Pierre-Paul. Elle forme un admirable compromis entre le Nord et le Sud.

La même église possède un autre tableau de Jean van Hoeck, dont on voit les figures seulement à mi-corps; il n'étonne pas moins que le précédent par sa rare beauté. Au milieu, Jésus porte sa croix; ses traits sont assez vulgaires, mais une vive douleur lui communique la dignité des sentiments profonds. Il semble parler à la Vierge,

qui l'écoute en joignant les mains avec une tristesse ineffable. Deux bourreaux surveillent et conduisent le Rédempteur; l'un, vu de dos, étale aux regards un torse magnifique; l'autre, menaçant Jésus, lui fait une grimace d'autant plus hideuse que le peintre lui a donné un type sauvage et bestial. Ce sont bien là les contorsions de visage, le rire affreux, les grincements de dents, par lesquels l'imbécilité, l'esprit de routine, la bassesse qui profite des abus, la calomnie audacieuse et l'orgueil intraitable expriment leur fureur contre les idées nouvelles, contre les protestations du génie et de l'équité. Derrière la Vierge, cheminent sur la voie douloureuse saint Jean et Marie-Madeleine, charmantes figures qui respirent l'attendrissement : le disciple bien-aimé porte la main à sa poitrine et la courtisane repentie un mouchoir à ses yeux. Le Messie, en effet, a eu la consolation d'être pleuré, avantage que n'obtiennent pas tous les réformateurs : combien sont morts, n'ayant entendu autre chose que des paroles de haine, n'ayant vu que des regards méprisants et des fronts courroucés! L'exécution de cette page atteste l'influence de Rubens et les obligations filiales de l'auteur envers lui; mais un chaud reflet du soleil italien y dore toutes les formes. La couleur est d'une pureté, d'un éclat et d'une harmonie prodigieuse.

Une Sainte Famille, gravée par Pontius, donne encore une haute idée du talent que la nature avait octroyé à Jean van Hoeck. La Vierge, qui tient son Fils endormi sur ses genoux, lève la couverture de son berceau pour le coucher. C'est la femme forte de Salomon, grave, ferme et attentive : elle connaît la vie par expérience et possède toute l'énergie morale, toute la vigueur maté-

rielle nécessaires pour en supporter les tribulations. La tête, le corps, la chevelure, la pose du Christ sont admirables : on ne peut voir un plus bel enfant. Saint Joseph est appuyé sur un livre ouvert, auquel la capote du berceau sert de pupitre : sa tête sérieuse, douce et intelligente, se trouve en parfaite harmonie avec celles des deux autres personnages. Tous trois sont du reste bien drapés, bien agencés. Dans le lointain, on découvre les champs à travers une balustrade. La gravure, largement exécutée, est digne de Paul Pontins.

Jean van Hoeck a traité le même motif dans un second tableau, que François van den Steen a reproduit par le burin. Cette composition nous offre de plus que la première un petit saint Jean, qui porte un flambeau, dont il protége la flamme avec sa main. La belle Israélite soulève son fils sur ses deux bras et se prépare à le mettre au lit. Saint Joseph, montrant le berceau, exhorte l'Enfant-Dieu, qui a le visage tourné vers lui et ne voudrait sans doute point dormir encore. Dans le premier âge, en effet, on semble avoir peur du sommeil ; tous les enfants luttent contre la langueur dont il est précédé, tous songent avec répugnance à l'heure du repos. Avant de céder au besoin qui les presse, ils deviennent tristes, moroses ; ils grondent, ils se débattent et versent des larmes. La suspension de la vie ayant une grande similitude avec la mort, on dirait qu'elle les épouvante. C'est là sans doute ce qui a nécessité l'admonition du père adoptif. La Vierge, belle et sérieuse, offre la même expression d'intelligence que nous avons déjà signalée. Ces quatre personnages, dont les formes élégantes rappellent le style italien, composent une scène d'intérieur pleine de charme et de poésie. La gravure est dédiée par

Jean van Hoeck à sa protectrice, Justine-Marie, comtesse de Schwartzenberg [1]. Quelle sorte de patronage exerça la noble dame envers l'artiste? Quels furent les services, les faveurs qu'il en obtint? Voilà ce qu'on désirerait savoir et ce qu'on ne saura probablement jamais. Le pinceau ne rend que des formes et ne peut conter des aventures, préserver de l'oubli des faits intéressants.

L'église cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges, renferme une toile qui ornait jadis le maître-autel des Recollets ou Minimes. On y voit le Rédempteur sur le bois fatal, sa mère, saint Jean et un moine de l'ordre, auquel appartenait le tableau. Il atteste, comme les autres, la profonde sensibilité du peintre. Une vive émotion anime toutes les figures, communique aux attitudes un tragique caractère. Et puis on dirait que la couleur s'est imprégnée des rayons du soleil italien.

Ce morceau ressemble beaucoup au *Jésus mourant* que Corneille Galle a reproduit sur le cuivre. J'ignore quel palais ou quelle mansarde orne le tableau; mais il règne dans la gravure un sentiment élégiaque des plus vifs et des plus touchants. Le Sauveur expire sur la colline de Gethsémani, pendant que le soleil s'éclipse et que le tonnerre indigné sort des nues pour châtier les hommes. Les traits du Rédempteur expriment toutes les souffrances de l'agonie. Prosternée au pied de la croix, Madeleine essuie son visage baigné de larmes. Saint Jean et la Vierge considèrent le Prophète avec un amer désespoir. Un soldat et son cheval, qui souffle dans ses naseaux, regardent d'un œil effrayé autant que surpris le

[1] Excellentissimæ dominæ D. Justinæ Mariæ comitissæ Schwartzenbergicæ, patronæ suæ, hanc eternæ Virginis pro divino suo Filiolo sollicitæ imaginem Joannes van den Hoecke, serenissimi archiducis pictor, D. D. C.

désordre du ciel. La composition est à la fois très-simple et très-dramatique.

Le musée d'Anvers possède une œuvre moins remarquable de Jean van Hoeck ; mais on y admire encore cet heureux mélange du style de Rubens et de la manière italienne, qui forme de si agréables combinaisons dans les tableaux de Van Dyck. La Vierge debout, dans une gloire, présente son divin nourrisson à saint Antoine de Padoue, agenouillé devant le Messie pour l'adorer [1]. On voit que Jean van Hoeck aimait les données restreintes, les motifs qui comportent seulement un petit nombre de personnages. C'est encore un point de similitude entre lui et Quellyn le vieux. Mettant beaucoup de sensibilité dans leurs ouvrages, ils craignaient la fatigue nerveuse que leur eussent certainement causée des travaux d'une grande étendue. Comme les hommes délicats fréquentent peu de monde et choisissent avec un soin extrême leur société, les peintres lyriques aiment à concentrer toutes leurs émotions, toute leur affection sur quelques acteurs d'un drame longtemps médité.

Voilà les seuls renseignements que nous puissions donner concernant les tableaux et la manière de Jean van Hoeck, et ce sont les premiers que l'on publie. Les historiens, les critiques, les amateurs sont comme les enfants qui craignent les ténèbres : ils recherchent l'éclat, même le plus artificiel, et se détournent de l'ombre. Les talents méconnus peuvent y rester à jamais. On ne trouve donc sur Jean van Hoeck ni observations, ni jugements, ni indications historiques ou autres. Le patient Rathgeber

[1] C'est par suite d'une erreur grossière que le *Guide du voyageur en Belgique* attribue à Jean van Hoeck un barbouillage de l'église Saint-Quentin, à Louvain.

ne le mentionne point. D'une autre part, les grandes collections publiques de France, d'Espagne, d'Italie, d'Angleterre, de Munich, de Berlin et de Vienne ne lui attribuent aucun ouvrage. Or, est-il possible que les États du Pape et l'Autriche, où il a résidé si longtemps, où il a obtenu de tels succès, ne renferment pas une seule toile de sa main? Je ne saurais le croire; mais je pense que presque tous ses travaux, comme ceux d'Érasme Quellyn, ont été mis sur le compte de Van Dyck. La fourberie des marchands de tableaux, l'ignorance presque universelle, l'orgueil des amateurs et des princes font rejeter les noms peu célèbres, que l'on remplace par des noms bien connus. La valeur mercantile de la peinture augmente, but principal du trafiquant, ou la vanité du propriétaire se boursouffle davantage. Une toile du musée de Vienne, attribuée à Van Dyck, représente la Vierge apparaissant au bienheureux Hermann Joseph, moine prémontré, qui, soutenu par un ange, reçoit d'elle, à genoux, une bague qu'elle lui donne en signe d'alliance mystique. Sans avoir vu la peinture, le sujet seul me fait douter qu'elle soit du fameux portraitiste. Cette composition me semble dans le goût d'Érasme Quellyn le vieux. Si l'on examinait les différents tableaux qui passent pour être dus au peintre de Charles Ier, avec l'intention d'en chercher les véritables auteurs, on obtiendrait de curieux résultats. Mais une telle enquête exigerait de longs, de coûteux et pénibles voyages. Or, les gens riches s'occupent de babioles et ne font rien qui vaille; les investigateurs sans fortune ne trouvent d'appui nulle part; on ne cherche guère qu'à leur rendre leur tâche plus difficile, qu'à les empêcher même de poursuivre leurs études. L'histoire de beaux-arts reste donc en

jachère : c'est un sol nu où poussent de loin en loin quelques touffes de gramen, où s'épanouissent sous un ciel avare des fleurs maladives. Van Dyck n'a peint que neuf tableaux d'histoire pendant son séjour à Londres; il n'en a pas fait plus de quatre-vingts pendant le reste de sa courte existence. Or, on lui en attribue des centaines. La plupart, je le répète, sont des œuvres d'Érasme Quellyn le vieux et de Jean van Hoeck, dont la manière a une grande analogie avec la sienne, qui ont travaillé plus longtemps que lui, et dont la gloire est venue se perdre dans sa célébrité, comme dans un abîme.

Les Belges ne désiraient pas seuls étudier sous les yeux de Rubens, pour apprendre à vivifier, comme lui, tous les sujets. La Hollande lui fournit un contingent de disciples, quoiqu'elle fût elle-même en possession d'une brillante école. Parmi ces élèves étrangers, se distinguait Théodore van Thulden. Né à Bois-le-Duc en 1607, il vint très-jeune habiter Anvers et prendre les leçons du grand coloriste. On répète généralement que son maître le fit travailler aux toiles qui composent la galerie du Luxembourg; on prétend même qu'il accompagna Rubens dans son voyage à Paris. Ce fait me semble très-douteux. Lorsque Pierre-Paul entreprit l'histoire symbolique de la reine-mère, en 1620, Théodore n'avait que treize ans. Un rapin si jeune ne pouvait aider le célèbre Anversois, promener son pinceau novice sur des pages importantes. La collection ayant été placée durant les premiers mois de 1625, si Van Thulden avait alors atteint sa dix-huitième année, ce n'était pas depuis longtemps, et il avait le menton encore bien peu garni de barbe pour qu'un peintre fameux l'eût déjà employé comme auxiliaire. En 1626-1627, la corporation de Saint-Luc, à

Anvers, lui conféra la maîtrise. Il noua bientôt des relations avec la France, soit par l'entremise de Rubens, soit de toute autre manière. Louis Petit, général des Rédemptoristes, lui fit peindre, en 1632 [1], dans l'église des Mathurins, à Paris, les travaux apostoliques de saint Jean de Matha, fondateur de l'ordre. Van Thulden exécuta rapidement vingt-quatre compositions où se déroulait toute l'histoire de sa vie ; une vingt-cinquième représentait le couvent de Cerfroy, chef-lieu de la congrégation, vaste monument situé sur les confins de la Brie et du Valois. L'année suivante, le même dignitaire chargea notre artiste de graver ses propres tableaux. Nous possédons ces estampes, qui ne méritent aucun éloge : elles sont lourdes, maussades, négligées, sans détails et sans effet. L'avertissement latin qui les précède ne manque pas, au rebours, d'un certain intérêt philosophique. L'auteur y proteste contre l'idolâtrie de l'époque envers les anciens.

Aux lecteurs bienveillants, paix et salut.

La plupart des Français aiment mieux connaître des choses étrangères à leur pays que celles qui les concernent directement, aiment mieux admirer les pyramides de Memphis et l'Afrique fertile en monstres, que leur patrie (jadis) exempte de tels hôtes. De là une maladie morale très-commune. Ce qui est rare, quoique grossier, chatouille notre attention ; ce qui nous est familier nous déplaît et nous répugne, parce que des explications préalables sont alors inutiles et qu'on n'a pas besoin de peser les témoignages des auteurs. Placé en dehors de cette

[1] Et non pas en 1630 comme Descamps l'affirme avec sa légèreté habituelle. La date véritable se trouve dans la préface de l'œuvre gravée, dont nous parlons plus bas.

ornière, le révérend père Louis Petit, qui gouverne dignement son ordre, a commandé de peindre dans l'église des Mathurins, etc., etc.

Au milieu du XVIII[e] siècle, les tableaux de Van Thulden avaient été presque entièrement repeints.

Ses planches, au reste, ne pouvaient être bonnes, car elles l'occupèrent seulement quelques mois. L'année même où on les lui avait commandées, il trouva moyen d'en exécuter cinquante-huit autres. Elles représentent les travaux ou aventures d'Ulysse, que Nicolo dell'Abate avait peintes à Fontainebleau, d'après les dessins du Primatice. Le recueil est dédié à monseigneur de Liancourt et porte la date de 1733 [1]. On ne saurait voir des images plus grossières et plus dénuées de charme. La poétique légende de l'Odyssée est devenue aussi terne, sur ces feuilles, qu'un récit d'almanach.

Van Thulden parcourut, dit-on, plusieurs provinces de France ; il eut même la tentation de franchir la mer, d'aller voir le bleu lapis du ciel italien et ces magnifiques ouvrages dont il entendait si souvent parler. Son désir était d'autant plus fort qu'il aimait beaucoup le style des peintres méridionaux. Sa famille l'ayant rappelé en Flandre, il ne put exécuter son projet. Une fois revenu dans sa patrie adoptive, les commandes lui affluèrent de toutes parts ; il orna de ses toiles l'enceinte à demi obscure des églises, les châteaux fortifiés de la noblesse, les élégants cabinets des riches bourgeois. Non-seulement il peignait pour son compte des œuvres pieuses, des tableaux d'histoire, mais il aidait ses confrères, animait de ses figuri-

[1] Descamps se trompe donc lorsqu'il écrit *les travaux d'Hercule* pour *les travaux d'Ulysse*. La galerie que décoraient ces fresques a été détruite sous Louis XV.

nes leurs paysages, leurs intérieurs de monuments. Lorsqu'il avait quelque temps cheminé dans les hautes régions de l'art, il descendait vers la plaine et traitait, comme par délassement, des scènes familières. On n'estime pas moins ses tableaux de genre que ses productions héroïques. Sur le terrain de la comédie, du drame et de l'ode, sa verve était égale.

Son *Martyre de saint Adrien*, que possède l'église Saint-Michel, à Gand, produit une impression terrible. C'est une des œuvres les plus tragiques de l'école flamande. Les persécuteurs ont eu l'idée ingénieuse de couper au jeune homme les pieds et les poings, pour lui démontrer que son opinion est fausse. L'exécuteur vient de lui trancher la main droite, et, fier d'une si belle victoire, élève l'organe encore palpitant, afin que l'innocent condamné puisse le mieux voir. Si la figure du bourreau exprime toutes les ignobles passions des âmes routinières, le visage du saint exprime toutes les douleurs dont la nature humaine est susceptible. Dans ses yeux presque égarés, dans ses traits convulsifs, dans sa mortelle pâleur, se manifestent les angoisses extrêmes de la souffrance morale et de la souffrance physique. Les méridionaux ont souvent peint le triomphe de la volonté, de l'exaltation religieuse, sur les tortures de la chair et des sens : l'idéalisme domine chez eux. Les Flamands, peuple réaliste avant tout, cruellement éprouvé par une odieuse barbarie, ont mieux aimé représenter l'homme succombant à l'horreur des tourments. Quoi de plus dramatique en effet, de plus navrant et de plus hideux qu'un supplice infligé au nom de principes décrépits? Dans l'exécution d'un coupable, l'idée de son crime fortifie les spectateurs contre l'émotion qui les bouleverse, fortifie le patient lui-même, car

il ne peut se révolter contre la justice des hommes, mettre en doute la justice divine. Mais périr à la fleur de l'âge, au milieu d'atroces douleurs, parce qu'on est plus intelligent que les autres, parce qu'on voit mieux et plus loin, parce qu'on voudrait éclairer les esprits enveloppés de ténèbres, oh ! c'est une abominable position, c'est de quoi faire maudire la race humaine et blasphémer la Providence ! Quelle signification, quelle valeur a le progrès, si les plus nobles, les plus purs, les plus sagaces d'entre nous, doivent le payer de leur bonheur, l'arroser de leur sang, pour qu'il puisse grandir comme un arbre empoisonné ! Eux seuls méritent de vivre, et l'on se hâte de les faire mourir !

Telles sont les idées que suggère la mutilation de saint Adrien. Il est pourtant inébranlable dans sa foi ; vainement une femme le supplie, un préteur le somme d'adorer les faux dieux : la vue des anges qui lui apportent une couronne, l'empêche de faiblir. Mais il avait besoin que cette apparition vînt fortifier son courage, car les regards du bourreau sont terribles et inspirent vraiment l'effroi.

Ce tableau dramatique est d'ailleurs bien composé, forme un heureux ensemble. Le coloris a de l'éclat, mais ne charme point par cette profondeur et cette opulence qu'on admire chez Rubens, Van Dyck, Érasme Quellyn et Jean van Hoeck. Il semble un peu confus et vague. Cela n'empêche pas le tableau d'être une œuvre supérieure, que les artistes peuvent choisir pour sujet d'étude.

Transportons-nous maintenant, si vous le voulez bien, au musée de Bruxelles. Voilà une kermesse dans toute sa fougue et sa licence. Un groupe de danseurs rustiques

se démène sur le premier plan et divertit par sa gaieté les seigneurs et dames du voisinage, qui sont venus en carrosse examiner la fète. Un des paysans ôte sa coiffure pour les saluer. A droite, un joueur de cornemuse aviné se tient, comme il peut, sur un tonneau. Près de lui, à une longue table curviligne, mangent et boivent d'agrestes personnages, dont l'un porte une couronne de fleurs. Autour du ménétrier ont lieu maintes scènes bachiques. Un individu baise la bouche d'une femme qu'il tient à bras le corps, un autre essaie de lever la jupe d'une grosse gaillarde. Celui-ci se renverse en arrière pour vider le fond d'un pot, celui-là dort sur le gazon. Mais voici une ménagère dans un cruel embarras : son mari, qui a trop bu, vient d'embrener ses chausses, et la pauvre créature, ayant en main un bouchon de paille, nettoie la croupe de l'ivrogne, toute diaprée de orde matière. Au second plan, d'autres lurons se battent, comme l'exige le programme d'une kermesse. Ne semble-t-il point que l'on entende résonner de toutes parts ces couplets d'un vieux rimeur :

Le cliquetis que j'aime est celui des bouteilles,
Les tonnes et les brocs, pleins de liqueurs vermeilles,
Ce sont mes gros canons qui battent sans faillir ;
Et la soif est le fort que je veux assaillir.

Je trouve, quant à moi, que les gens sont bien bêtes,
Qui ne se font au vin plutôt rompre les têtes,
Qu'aux coups de masse d'arme, en cherchant du renom ;
Que leur chault, étant morts, que l'on en parle ou non ?

Il vaut bien mieux cacher son nez dans un grand verre ;
Il est mieux assuré qu'en un casque de guerre.
Pour cornette ou guidon, suivre plutôt on doit
Les branches de sapin, qui montrent où l'on boit [1].

[1] Vers d'Olivier Basselin, un peu rajeunis.

Les joueurs de boule ne sont point oubliés, comme on pense bien, ni l'auberge aux formes irrégulières, à la longue oriflamme servant d'enseigne. Dans le lointain, on découvre un paysage agréable. La couleur de ce tableau est un peu crue, la touche un peu rude : l'exécution rappelle le style de Pierre-Paul, mais on voit que l'auteur n'y a pas consacré beaucoup de temps.

Les parents de notre artiste l'avaient, selon toute vraisemblance, fait revenir au bord de l'Escaut pour le marier, ou, du moins, l'amour ne tarda pas à mettre un aveu sur sa bouche ; car il épousa, dans l'église Saint-Jacques, le 24 juillet 1635, Marie van Balen, fille de Henri van Balen, le célèbre peintre. Elle avait eu un parrain plus illustre encore, Pierre-Paul Rubens. Ses témoins furent Jean de la Baer, peintre sur verre, et Philippe Briers, allié de la famille van Balen [1]. En 1638 et 1639, le mérite de Théodore van Thulden le fit élire doyen de la corporation de Saint-Luc.

Après son mariage, il paraît avoir entretenu des relations avec la France et être venu quelquefois à Paris. En 1649, il grava pour le général des Rédemptoristes ou Trinitaires, le même Louis Petit dont nous avons déjà parlé, une image du grand autel des Mathurins, que cet habile supérieur avait fait construire en 1647.

Douze ans plus tard, son frère, moine bernardin, qui était directeur d'un couvent de religieuses, à Malines, surnommé les Souris (Muysen), j'ignore pour quel motif, lui procura un grand travail dans ce monastère. Il en décora l'église et plusieurs appartements. La première renfermait encore à l'époque de Mensaert et de Descamps

[1] Ces détails que nous publions pour la première fois, nous ont été communiqués par M. Génard.

un bon nombre de tableaux qu'ils désignent par les sujets tracés sur la toile. La révolution française a tout dispersé, comme un vent d'orage disperse les feuilles qui s'accumulent pendant l'automne au pied des arbres. Notre artiste avait exécuté pour les sœurs dites de Béthanie, dans la même ville, un tableau mystique représentant les quatre fins de l'homme.

Van Thulden travailla, en plusieurs circonstances, avec ce Jean de la Baer, qui lui servit de témoin le jour de ses noces, et qui peignait exclusivement sur verre : Théodore lui fournissait des cartons. Les dessins des vitraux, que le connaisseur admire dans la chapelle Notre-Dame, à Sainte-Gudule de Bruxelles, ont été longtemps jugés de Rubens. Mais les greniers de cette chapelle renfermaient de vieux coffres où l'on trouva, en 1777, les esquisses originales, de même grandeur que les copies; on y lut : *Joannes de la Baer, Antverpiensis pictor. Designatis a Theodoro van Thulden anno* 1656, *habitante Sylvæ-Ducis*. Il ne reste plus que quatre verrières, la cinquième fenêtre ayant été murée [1].

Le premier de ces vitraux, à partir de l'autel, représente l'archiduc Léopold-Guillaume, frère unique de l'empereur Ferdinand III [2]. Il est signé : *J. de la Barre, i et f.* Cette croisée diffère un peu des autres comme agencement, et porte la date de 1649.

La seconde, dédiée aux archiducs Albert et Isabelle, nous offre leurs images et le millésime de 1663.

La suivante contient le portrait de l'empereur Léopold, auquel est joint le chiffre de 1658.

[1] *Histoire de Bruxelles*, par MM. Henne et Wauters.

[2] Voici l'inscription latine qu'il porte : *Serenis. princeps Leopoldus Guilielmus imperatoris Cesaris Ferdinandi III Augusti frater unicus.*

La quatrième, où l'on voit l'empereur Ferdinand III, fut exécutée en 1650.

Le haut du premier vitrail figure la Visitation; le haut du deuxième, l'Annonciation; le haut du suivant, le Mariage de la Vierge; le haut du dernier, la Consécration de Marie au Seigneur.

Ces huit compartiments superposés sont tout à fait dans le goût de l'école d'Anvers; mais ceux que Van Thulden a dessinés me paraissent les meilleurs. Le travail en est plus large, la composition plus pittoresque et plus habile, les effets lumineux combinés d'une manière plus frappante. Ce sont de vrais tableaux, et des tableaux à grande décoration, avec une architecture compliquée, des pans du ciel vus en perspective et des nuages qui s'y promènent. La transparence du verre a permis de bien rendre ces lointains : on croirait apercevoir un firmament réel où moutonnent de blanches vapeurs. Les têtes sont d'un bon dessin, les ombres vigoureuses comme dans une peinture à l'huile. La verrière que Jean de la Baer a composée lui-même n'offre pas autant d'ampleur et de décision; les figures ont moins de caractère; la disposition générale, fort élégante et plus symétrique, ressemble davantage à celle des vitraux de Bernard van Orley, placés dans l'aile gauche de l'église et conformes, sinon totalement, du moins en partie, au goût du moyen âge [1]. Les compositions de Van Thulden

[1] Ces vitraux portent les dates de 1542, 1547, 1540 et 1556. Le deuxième fut entrepris par Bernard van Orley pour 375 florins du Rhin, « auxquels, dit M. Wauters, la fabrique en ajouta 50. On voit dans le compte de 1537-1538, que pour aider la fabrique à payer ce vitrail, le conseil des finances lui accorda, à la demande réitérée des marguilliers, une somme de 174 florins, provenant du second lot d'une loterie qui avait eu lieu à Bruxelles, lot qu'avait gagné un bâtard nommé Robert van Frere, et qui par suite de son décès était échu au gouvernement. » (*Histoire de Bruxelles.*) Il est probable que les autres coûtèrent le même prix.

ont un aspect plus théâtral et ne s'accordent pas aussi bien avec l'architecture.

La note inscrite sur les cartons de Sainte-Gudule semble prouver que Théodore avait quitté la Belgique avant l'année 1656, pour se fixer dans sa ville natale (*habitante Sylvæ-Ducis*). Emilie de Solms l'avait chargé précédemment de travailler à l'histoire peinte du célèbre stathouder Frédérick-Henri. Van Thulden y représenta les forges de Vulcain, morceau très-vigoureux d'exécution et d'une brillante couleur, qui orne encore une salle de la *Maison-au-Bois*, près de la Haye. Peut-être la noble veuve eut-elle l'habileté de le retenir en Hollande; peut-être le charme de la patrie fut-il assez fort pour le captiver; peut-être le dépérissement graduel de la Belgique lui inspira-t-il le désir de transporter ailleurs son chevalet. Houbraken nous apprend qu'il était fixé à Bois-le-Duc en 1662. Il est positif qu'il y passa toute la dernière partie de son existence et y mourut vers l'année 1676. Soit qu'il fût de race noble ou qu'il eût pris des armoiries, selon la mode du temps, il portait de sable à trois tierces d'or, au chef de même.

Il était très-laborieux, suivant le témoignage d'Houbraken. C'est probablement ce passage que Descamps a interprété à sa manière, quand il nous dit que Van Thulden avait le travail difficile, quoique ses œuvres semblent peintes avec facilité. Je ne crois pas que son pinceau ait longtemps traîné sur les toiles que nous possédons de lui : la pesanteur de la main est peut-être en peinture le vice qui se déguise le plus mal.

Les Français peuvent juger de son style par le tableau que renferme le Louvre, et qui porte la signature du maître : *T. van Thulden F.* Il représente le Christ appa-

raissant à sa mère. Pâle de ses longues souffrances et le regard plein d'une muette adoration, la Vierge est tombée à genoux devant le Rédempteur. Un ange écarte le voile noir qui couvrait sa figure. Le Sauveur, debout et plus grand que nature, se penche vers elle pour la relever. Il a une belle tête, noble et douce, mais un peu froide : c'est un Jésus-Christ flamand, avec de longs cheveux blonds. Près de lui un ange adulte, au gracieux visage, porte l'étendard qui atteste le triomphe du Révélateur sur la mort. Derrière lui on aperçoit David, les justes et les saintes femmes de l'ancienne loi, qu'il a tirés des limbes. Ces têtes, originales et bien dessinées, expriment la piété, la reconnaissance, la vénération. Au-dessus du Christ et de sa mère, de petits anges soutiennent en voltigeant un lambel qui porte ces mots : *Regina cœli lætare*. Dans le haut de la toile, d'autres anges, grands et petits, font de la musique. Les divers personnages que nous venons de décrire forment un ensemble harmonieux; le dessin est libre, facile et hardi; la couleur a ces teintes rompues, ces transitions multipliées que l'on remarque chez tous les grands coloristes. Il n'est pas un point de la toile où ne se trahisse l'imitation de Rubens, mais une imitation faite par un homme habile et distingué.

Le *Triomphe de la Religion* et la *Chute de l'Hérésie*, deux tableaux qui ornent l'église Saint-Pierre, à Gand, méritent moins d'éloges. Le premier me paraît être une copie de la toile de Rubens que l'on voit au Louvre, mais une copie sensiblement modifiée. Les figures ont une mesquinerie de lignes dont l'œuvre de Pierre-Paul est tout à fait exempte. On remarque dans les chairs des ombres d'un gris bleuâtre qui émoussent la couleur, en détrui-

sent l'harmonie et donnent à l'ouvrage un air de gravure enluminée. La *Chute de l'Hérésie* est un morceau difficile à comprendre, comme la plupart des productions allégoriques. On y voit Luther, Calvin et leurs sectateurs précipités sur la terre, pendant que le maître souverain de toutes choses, le Temps, emporte dans les cieux la religion orthodoxe, au-dessus de laquelle flotte une banderole où sont écrits ces mots : *Hoc est corpus meum*. Les couleurs n'ont pas la franchise, les objets n'ont pas le relief que savait leur donner Rubens.

Nous analyserons encore un tableau, pour montrer sous tous ses aspects la manière de Van Thulden. Il se trouve chez M. Wuyts, rue du Jardin, à Anvers, et figure Diane revenant de la chasse. La déesse est une jolie Flamande, vêtue d'une courte robe, qui laisse voir ses jambes et une partie de ses bras. Elle a une tête blonde, sérieuse et pensive, que surmonte le croissant; des perles et une étoffe dont l'extrémité flotte en banderole derrière elle, composent sa coiffure. Grasse, blanche, potelée, elle doit être douce de caractère, un peu gourmande et un peu paresseuse. Aussi appuie-t-elle son arc sur son épaule pour le porter plus facilement. Ce n'est point sous ces traits que l'imagination se représente la farouche et solitaire divinité, la pâle Cinthie au front rêveur, l'agile et gracieuse reine des bois. Sa suivante, laide créature, marche près d'elle et porte un lièvre mort au bout d'une pique. Les chiens courants ont très-bonne tournure : on les attribue à Jean Feydt. Le coloris, vigoureux dans la nuance sombre, est digne de l'excellente école d'Anvers [1].

[1] La Belgique possède quatre autres productions de Van Thulden : un Christ à la colonne fait partie du musée de Bruxelles; la cathédrale de

Le meilleur travail de Théodore, comme graveur, le seul qui mérite une mention honorable, c'est le recueil des arcs de triomphe placés sur le passage du prince-cardinal Ferdinand, lors de son entrée solennelle dans la métropole flamande, ouvrage que nous avons cité plus haut en parlant de Rubens [1], ce grand coloriste ayant exécuté tous les modèles. Bolswert et Jean Neefs prêtèrent leur concours à Van Thulden, mais seulement pour quelques planches.

Abraham van Diepenbeck vint au monde à Bois-le-Duc comme Théodore van Thulden : on suppose que ce fut en 1607, mais rien ne prouve l'exactitude de cette date. Le nom du maître qui lui apprit les éléments de son art est demeuré inconnu. Il s'adonna d'abord à la peinture sur verre, et la beauté de ses images diaphanes lui acquit une réputation. Les accidents inséparables de ces fragiles travaux lui en inspirèrent néanmoins le dégoût. Il entra dans l'atelier de Rubens pour s'habituer aux couleurs à l'huile : son talent s'y déploya de telle manière que l'illustre Anversois se fit aider par lui en plusieurs circonstances, lorsqu'il exécutait de grands ouvrages. Il voulut voir l'Italie, mais n'y demeura que peu de temps. Revenu à Anvers, il montra une imagination fertile, que secondait un pinceau adroit et spirituel. Il ne semble point avoir complétement délaissé la peinture sur verre, car il exécuta pour la cathédrale, pendant l'année 1635, un vitrail qui subsiste encore et nous offre les images des quatre aumôniers alors en

Saint-Sauveur, à Bruges, renferme une image de la Vierge, une image du Sauveur et un martyre de Saint-Liévin, qui est une œuvre d'élite. On ne peut en dire autant du premier tableau, où le Christ a des traits stupides, une attitude ignoble, des cheveux emmêlés qui lui tombent sur la figure.

[1] Page 176.

fonctions [1]. Le 4 janvier 1636, il fut reçu *poorter* ou bourgeois d'Anvers. En juin 1637, il épousa Catherine Heuvick, fille de maître Luc et de Marie Verbert : maître Luc était notaire à Anvers et secrétaire de la petite ville de Schelle, où eut lieu la noce. Les Jésuites avaient fondé, à l'église Saint-Jacques, en 1585, une confrérie en l'honneur de la Vierge, que l'on nommait *la Sodalité*. Abraham van Diepenbeck s'y affilia, et, le 13 juin 1639, fut promu au grade de *consultor*, espèce de titre honorifique. Le 13 mai 1652, il contracta un second mariage avec Anne van der Dort [2]. Nous suivons d'un œil attentif les moindres traces de son passage parmi les hommes; car celles que le temps a respectées sont peu nombreuses. Charles I[er] l'attira en Angleterre, et lui fit exécuter des dessins pour un ouvrage sur la fameuse expédition de lord Newcastle, mais ne put le retenir : Abraham se hâta de regagner les bords de l'Escaut. Il n'abandonna point la Flandre dans sa vieillesse, comme Théodore van Thulden, car il termina ses jours à Anvers, en 1675.

Les ouvrages de Diepenbeck sont très-rares et je n'en ai vu que deux. Le premier, qui orne le musée de Bruxelles, représente saint François à genoux devant un autel où se trouve exposé le saint sacrement : les bras étendus, il fixe sur l'ostensoir des yeux extatiques et injectés de sang. De petits anges, qui battent des ailes dans le haut de la toile, soutiennent un médaillon où brille le mot : *Charitas*. Leurs formes sont gracieuses, leurs poses plei-

[1] Elles étaient jadis surmontées des Sept œuvres de miséricorde. On voit un second vitrail de Diepenbeck dans l'église Saint-Jacques, au-dessus du maître-autel; il figure le Sauveur tenant sa croix, et la vierge Marie.

[2] Nous tenons ces derniers faits de M. Théodore van Lerius, qui compulse depuis des années les archives de l'église Saint-Jacques.

nes de facilité. Ce tableau doit néanmoins être classé parmi les œuvres médiocres.

L'autre morceau, *Clélie passant le Tibre*, que possède le musée du Louvre, a l'air d'une caricature de l'histoire ancienne. L'héroïne est une grosse Flamande vêtue de rouge, montée sur un cheval de ferme, qui porte en croupe une autre gaillarde tout aussi volumineuse. Elles sont escortées par de robustes filles entièrement nues. L'une d'elles essaie de monter sur sa bête, mais comme sa lourdeur l'en empêche, un homme la saisit par le bas des reins et la pousse d'une manière fort plaisante. C'est une œuvre distinguée, facile, mais sans mérites supérieurs.

Ceux qui ont pu examiner le travail d'Abraham Diepenbeck, dont le chœur de l'église Saint-Frédégand, à Deurne, près d'Anvers, est maintenant orné, en parlent d'une tout autre façon. Il représente saint Norbert donnant au bienheureux Waltmann la crosse et la bénédiction abbatiales, qui lui confèrent la dignité de supérieur dans le monastère de Saint-Michel : les prélats de Tougerloo, d'Averbode et de Middelbourg, trois couvents issus de la première fondation, se tiennent agenouillés derrière leur nouveau collègue. Ce tableau avait été commandé par Jean Chrysostôme van der Sterre, abbé de Saint-Michel, homme de mérite qui protégea les arts et les lettres; Waltmann y fut peint sous ses traits et il en décora une cheminée de son logis. Feu Herman Seerwaert, curé de Deurne, paroisse que desservaient autrefois les Norbertins, le donna à l'église de Saint-Frédégand, il y a quelques années. C'est une œuvre magnifique au dire des connaisseurs, mais je l'ai su trop tard.

Le nouveau catalogue du Louvre attribue à Diepenbeck

la Jeune Femme assise au pied d'un arbre et jouant de la guitare, pendant qu'un jeune homme vêtu en berger lui fait une déclaration d'amour. Dans le précédent livret, cette charmante idylle était classée parmi les œuvres de son maître [1]. Si on pouvait réellement la croire d'Abraham, elle donnerait de lui une excellente opinion. Il y règne une grâce et une poésie délicates, généralement absentes des productions néerlandaises. Les deux tableaux qui ornent la galerie de Cassel et qui se trouvent reproduits dans la collection de l'Institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein, ont probablement motivé ce changement de nom. L'un représente un jeune cavalier en habit de chasseur, la main gauche sur la hanche, une arquebuse sur l'épaule; la seconde toile nous montre une jeune personne avec de longs cheveux blonds et une toque rouge élégamment posée : sa belle figure, son attitude exquise et sa chevelure soyeuse font naître la rêverie. Ces deux morceaux ont une finesse, une distinction qui enchantent le spectateur. Le premier, portant le monogramme de l'artiste et la date de 1665, ne permet pas d'en contester l'origine.

Les tableaux de Diepenbeck que Pierre de Jode, Waumans, Pierre de Balliu, Paul Pontius, Cornille Galle et Bolswert, c'est-à-dire les plus éminents graveurs, ont reproduits sur le cuivre, ne font pas concevoir une haute idée de son talent. On doit croire néanmoins qu'ils n'ont pas choisi pour modèles ses travaux secondaires. Une de ces estampes, une des meilleures, représente une scène de l'enfance du Christ et rappelle une production analogue de Jean van Hoeck. Deux petits anges viennent de pré-

[1] Nous l'avons décrite plus haut, page 109.

parer le berceau de Jésus, qui est endormi dans les bras de sainte Anne. La Vierge montre le lit de la main droite, et la grand'mère se soulève pour coucher le bambin. Derrière elles, le maître de la maison dort déjà sur un fauteuil. Au delà d'une haie, on aperçoit la campagne. C'est un morceau bien composé, mais d'un moindre charme que les intérieurs du même genre dessinés par Van Hoeck. Les personnages n'ont pas l'ampleur et la puissance qu'on admire chez ce dernier ; les draperies, au contraire, pèchent par excès d'abondance.

L'*Ecce homo* que Pierre de Jode a gravé, est encore un assez bon ouvrage. Les mains liées devant lui, portant dans sa gauche le roseau dont on lui a fait un sceptre, le Christ, environné de ses ennemis, apparaît sur une plateforme, d'où il domine le peuple. La foule stupide s'agite au-dessous de lui, en proie à des fureurs bestiales. Quelques individus ont apporté une croix et la montrent d'un air impérieux, comme pour demander qu'il y soit cloué. L'ignominie et la bêtise de cette plèbe sont très-bien rendues. « Que son sang retombe sur notre tête et sur la tête de nos enfants ! » Voilà le cri dont la multitude salue toujours ses libérateurs. Elle outrage ceux qui l'aiment, frappe ceux qui lui témoignent de la compassion, donne la mort à qui lui apporte la vie.

La *Descente de croix* mérite aussi des éloges sincères. L'opération est presque terminée, Joseph d'Arimathie et saint Jean vont déposer le Christ sur le sol. Mais entraînée par son amour et sa douleur, la Madeleine, dans une belle et expressive attitude, baise les pieds sanglants du Fils de l'Homme. La composition est bien agencée, le dessin vigoureux. Un rayon du génie de Pierre-Paul semble avoir touché cette page.

Le livre de Cornille de Bie renferme un portrait de Diepenbeck, gravé d'après une peinture faite par lui-même. Il a le front un peu fuyant, ce qui annonce un manque d'élévation dans le caractère ; mais c'est un visage fin, aux regards scrutateurs, au nez interrogatif. De longs cheveux bouclés tombent sur les épaules. Le pourpoint, le rabat, le manteau, qui lui donnent un certain air ecclésiastique, nous reportent au XVIIe siècle [1].

Affilié à la compagnie des Jésuites, Abraham van Diepenbeck fut entraîné par eux et par le reste du clergé anversois dans un genre de peinture que je nommerai la peinture de sacristie, faute de meilleur terme. Ces sortes de travaux représentent en fait d'art le côté mystique ou superstitieux de la piété. La plupart n'étaient même pas des tableaux, mais de simples dessins que reproduisait la gravure et que distribuaient les membres des congrégations. L'une de ces estampes, qui donnera une idée du reste, nous montre Jésus debout au milieu d'une fontaine : son sang jaillit dans la vasque par la plaie de son côté, par les blessures de ses pieds et de ses mains. Cela forme une image peu agréable. Martyres, miracles, figures de saints et d'apôtres, symboles, apparitions de la Vierge, frontispices de livres, estampes pour les enfants, costumes religieux, notre artiste ne dédaignait aucune tâche, ne repoussait aucune demande. Il aurait volontiers écrit sur sa porte : — Abraham van Diepenbeck, peintre et dessinateur, fait tout ce qui con-

[1] Au bas du portrait on lit cette inscription peu correcte : « Abraham Van Diepenbeck est né à Boisleducq, ayant cy-devant exercé pour quelque temps l'art de peindre sur les vitres, en quoy il surpasse tous ceux de son temps, mais à présent sest adonné à peindre toute sorte de peincture, mesmes aux desseins très curieusement, ayant eu pour maître Pierre-Paul Rubens, tient sa résidence à Anvers. »

cerne son état. — Ces œuvres mercantiles n'ont donc, en général, d'autre intérêt que de signaler une tendance du maître. Chez les élèves secondaires de Rubens, l'industrie commençait à endommager l'art, comme le lichen, la mousse et les champignons détériorent les arbres vieillissants. Une danse des morts, en trente scènes, constitue néanmoins un travail assez curieux.

Docile envers le clergé, Abraham ne se montrait point rebelle envers la puissance. On remarque dans son œuvre deux gravures considérables, qui ont plus d'un mètre de haut. L'une représente la statue de l'empereur Ferdinand III, autour de laquelle sont groupés une multitude de petits anges, de figures symboliques et d'inscriptions flatteuses. L'autre, commandée à l'artiste par un certain Claude, comte de Collalto et de Saint-Sauveur, que l'on y voit sur un tertre, nous met devant les yeux le Panthéon de la maison d'Autriche, vaste monument dont une foule de personnages emblématiques occupent le parvis, aussi bien que des amours portant des écriteaux louangeurs. Les deux planches, datées de 1645, font, du reste, honneur à Michel Natalis et à Paul Pontius.

C'est ainsi que, sous un gouvernement oppresseur, les arts deviennent, comme la littérature, les agents de la tyrannie. Traités en captifs de guerre, on leur met le poignard sur la gorge pour les contraindre à chanter les douceurs de l'esclavage, les vertus et la générosité fictives de leurs maîtres. Ils prennent le luth qui ne faisait jadis entendre que des notes libres et joyeuses, et détournent la tête afin de cacher leurs pleurs. Mais peu à peu la servitude obscurcit la raison, énerve l'âme des hommes de mérite. Ils s'endorment dans une apathique indiffé-

rence, ou perdent la mémoire de leurs glorieuses destinées, se façonnent aux humbles attitudes, savourent la pitance que leur offre une main despotique. Dès la seconde génération, la métamorphose est complète. Ceux qui eussent frappé César plient le genou devant Auguste. Ils lui trouvent du mérite, ils célèbrent sa clémence, ils voilent ses difformités sous un manteau d'or. Cinquante ans ne s'étaient pas écoulés depuis la mort de Philippe II qu'une bigoterie catholique remplaçait, comme nous venons de le voir, l'indépendance de l'esprit flamand. Ces provinces, où la Réforme avait conquis tant d'adhésions, qui seraient devenues entièrement calvinistes sans les bûchers espagnols, se plongeaient maintenant dans la dévotion la plus mesquine et dans les ténèbres du mysticisme. Les fils oubliaient les tortures de leurs pères, leur affreuse mort sur l'échafaud, sur la roue, sur le chevalet, au milieu des flammes de l'inquisition. Ils reniaient les martyrs de la violence et du fanatisme étranger, ils donnaient raison à leurs cruels oppresseurs, ils tiraient aussi le glaive de l'intolérance et demandaient stupidement des proscriptions. Eux qui auraient dû garder une haine éternelle pour la famille de Charles-Quint, la glorifiaient et l'adoraient; ils ne voyaient pas se dresser sur le seuil de toutes les églises les fantômes de leurs aïeux égorgés. Cela ne semblerait-il point justifier les tyrans, si l'on pouvait justifier le crime et absoudre la honte? Les tableaux d'Érasme Quellyn et d'Abraham Diepenbeck me font souvenir d'un mot terrible qui exerça l'influence la plus décisive sur Robert Bruce. Il portait d'abord les armes contre sa patrie, dans les rangs des Anglais. Un jour, après une victoire longtemps disputée, il s'assit avec les capitaines du sud pour apaiser en toute

hâte une faim dévorante ; tel était son épuisement qu'il négligea de se laver les mains, et ses mains étaient encore rouges de la part qu'il avait prise au combat. « Voyez donc cet Ecossais qui mange le sang de ses frères, » dit assez haut un des chefs présents. Cette parole, plus acérée qu'une dague, frappa Robert Bruce au cœur. Il jura de défendre à l'avenir sa patrie, d'être bientôt, s'il le pouvait, son libérateur et son vengeur. On sait avec quel héroïsme il exécuta sa promesse. Eh bien ! la dévotion des Flamands me rappelle le mot qui le pénétra de repentir. Les fils des victimes de la brutalité espagnole ont, depuis le XVIe siècle, mangé le sang de leurs pères.

CHAPITRE XVI.

Autres élèves de Rubens.

Dépérissement de la Belgique ; malheureuse influence du traité de Munster. — JUSTE VAN EGMONT. — Il quitte Rubens pour se mettre en voyage. — Louis XIII le retient en France. — Il seconde Vouet, comme il avait longtemps secondé Pierre-Paul. — Curieux détails sur l'origine de l'Académie française de peinture et de sculpture ; Van Egmont se distingue des autres fondateurs par son zèle. — Il retourne en Belgique dans sa vieillesse. — PIERRE VAN MOL contribue avec lui à l'établissemeut de l'Académie des beaux-arts. — Ses tableaux. — JEAN WILDENS. — LUCAS VAN UDEN. — Les œuvres de sa main que l'on possède, ne répondent pas à sa brillante renommée.

Rubens était mort à propos pour ne pas voir la décadence de sa patrie, comme Raphaël pour ne pas voir le sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon. Sous un gouvernement inepte, la Belgique tombait dans la langueur et le marasme. Les soldats de la France et des Provinces-Unies saccageaient tour à tour son territoire. Commencée en 1635, après l'alliance du cardinal de Richelieu avec les Hollandais, la lutte s'envenimait de jour en jour. Les bandes espagnoles, d'abord victorieuses, essuyèrent des échecs réitérés. La prise d'Arras, investie

par les Français le 19 du mois de juin 1640, inaugura cette suite de défaites. Trois ans plus tard, le duc d'Enghien exterminait à Rocroi la vieille et célèbre infanterie castillane. Attristée de ses nombreux revers, qui épuisaient ses forces et vidaient son trésor, l'Espagne souhaita enfin obtenir la paix. Un traité fut conclu à Munster, avec la Hollande, le 30 janvier 1648 ; mais le plus terrible désastre n'aurait pu être aussi funeste pour les provinces belges, que les conditions auxquelles leurs adversaires du Nord leur vendirent le repos. Quoiqu'une seule des clauses stipulées fût onéreuse, elle contenait implicitement la ruine des Pays-Bas catholiques. Elle portait : « L'Escaut sera fermé du côté des États. » Or, du côté de la Hollande se trouve l'embouchure du fleuve ; c'était donc annuler ce port immense, où affluaient des milliers de vaisseaux, qui débarquaient à Anvers les produits des contrées voisines et des contrées lointaines, puis emportaient les nombreuses marchandises fabriquées dans le pays. Notez bien que, depuis l'ensablement du chenal de l'Écluse, la Belgique ne possédait point d'autre havre. Lui interdire la mer n'était-ce pas la frapper, en quelque sorte, de paralysie ? Sans navigation, plus de commerce ; sans commerce, plus d'industrie possible. Les manufactures allaient se changer en déserts, où le murmure du vent dans les salles vides remplacerait le bruit des marteaux et des métiers. Bientôt le négociant resterait seul des journées entières, au fond de son comptoir silencieux, pendant que l'herbe envahirait ses cours et que ses galions moisiraient à l'ancre. La fureur, les persécutions espagnoles avaient déjà beaucoup diminué l'opulence d'Anvers. Mais quel spectacle douloureux dut-elle offrir, lorsque toutes les voiles abandonnèrent l'Es-

caut l'une après l'autre, et que sur ses quais, jadis pleins de tumulte, encombrés de ballots, de marins et de portefaix, on n'entendit plus que le gémissement des flots solitaires ? L'astre diurne, qui se couchait au delà du fleuve, parmi les vapeurs d'un sol marécageux, était l'emblème des futures destinées de la ville : sa brillante fortune allait disparaître sans retour !

Le croirait-on néanmoins ? Les habitants célébrèrent par des fêtes cette paix désastreuse. Le pacte conclu avec la Hollande fut publié à Anvers, le 5 juin 1648, et fit éclater dans la population des transports de joie. On avait dressé sur la grande place et devant l'hôtel de ville une estrade magnifique, haute de 45 pieds, large de 67, dont les ornements supérieurs atteignaient les combles du palais communal. On y voyait de nombreuses figures symboliques et mythologiques : la Paix, la Justice, l'Abondance, Neptune, Apollon, Cérès, Mercure, l'Allégresse publique, tenant dans sa main droite une guirlande de roses blanches et rouges, emblème traditionnel de la ville. Partout s'alignaient des inscriptions grecques et latines, confectionnées ou choisies par Gevaerts. Celle qu'on lisait au-dessous de la statue du roi d'Espagne, Philippe IV, disait avec une pompe emphatique : *S. P. Q. Antverpiensis ob celeste munus exultans, hoc Pacis desideratissimæ theatrum, perpetuæ fidei et gratitudinis testandæ ergo, incredibili lætitiâ posuit.* Les ordres religieux décorèrent splendidement l'extérieur des maisons professes ; les Jésuites, voulant se signaler, tirèrent un feu d'artifice. Une multitude immense couvrait les places, inondait les rues. C'est ainsi que les nations marchent presque toujours vers l'avenir, un bandeau sur les yeux. [1]

[1] *Papebrochius*, t. V. p. 15 et suiv. — *Histoire d'Anvers*, par Lepoittevin

L'appauvrissement graduel de la Belgique, si fatalement accéléré par la paix de Munster, eut pour les beaux-arts les conséquences les plus funestes. Un petit nombre de peintres suffirent à une population indigente, qui ne pouvait se disputer les œuvres du talent. Les autres coloristes durent aller chercher fortune sur la terre étrangère.

Dès le temps de Rubens, Van Dyck et Jean van Hoeck s'étaient condamnés à l'exil, Teniers le jeune avait péniblement fait reconnaître son mérite, et Van Thulden était venu travailler en France. Quelques élèves de Pierre-Paul s'y établirent définitivement et s'y naturalisèrent. Parmi eux se trouvait Juste van Egmont, celui que Rubens avait envoyé à Malines ébaucher pour la cathédrale un tableau de la Cène.

Il était né à Leyde en 1602 [1]. On ignore qui fut son premier maître, détail peu important du reste ; il nous suffit de savoir que le rayon inspirateur, d'où naît le talent, tomba sur lui du front de Pierre-Paul. Quand cessa-t-il de travailler avec le fameux coloriste ? Nul ne saurait le dire. Peut-être le manque d'ouvrage le força-t-il de quitter la Belgique pendant une absence de Rubens, ou lorsque la vieillesse lui faisait refuser un grand nombre de commandes ; peut-être même un simple désir de voyager, désir si impétueux chez les races du Nord, le poussa-t-il à fermer sa porte pour aller courir le monde, car Descamps affirme qu'il se mit en route très-jeune. Il ne revint pas aussi aisément qu'il était parti. La France le retint, l'adopta, le traita comme un de ses fils. Elle s'empara même de lui, sans que le secours d'une enchanteresse

de Lacroix (Anvers, 1847, 1 vol. in-8°), p. 324. — Une vue de la grande place et de l'estrade a été gravée par Wenceslas Hollar.

[1] Houbraken, t. Ier, p. 223.

lui fût nécessaire, car il avait épousé ou il épousa par la suite une Flamande qui lui survécut, Emerentiana Bosschaert. Louis XIII et Louis XIV mirent à profit son talent; mais une de ses occupations principales fut de seconder Vouet, comme il secondait précédemment Rubens. « Simon Vouet, dit Florent le Comte, employa différents peintres dans ses entreprises, suivant ce qu'ils sçavaient traiter, entre autres Juste d'Egmont et Van Driesse Flamans, Schalberge, Patel, Van Boucle, Bellange et Cotelle, tous excellents hommes dans leurs différens caractères »[1]. Félibien s'exprime en des termes analogues[2]. Juste van Egmont fut un des fondateurs de l'Académie française de peinture et de sculpture : il se distingua même de ses confrères par son zèle, quand il s'agit de l'établir. Les curieux mémoires que vient de publier M. Anatole de Montaiglon, et qu'il attribue avec beaucoup de vraisemblance à Henri Testelin, nous donnent les détails les plus précieux sur l'origine de ce corps et un petit nombre de renseignements sur les faits et gestes de notre artiste; mais ce récit, j'ose le dire, n'est pas glorieux pour la France. La vieille confrérie de Saint-Luc déploya en cette occasion tant de lâche astuce, d'opiniâtre bassesse et de jalouse vanité, que l'on ne trouve rien de pareil dans l'histoire de la peinture en Belgique, en Hollande, en Italie et en Espagne. D'après Testelin lui-même, ce n'était pas l'amour de l'art qui l'avait fait établir, mais la nécessité de mettre un terme aux pillages des artistes. Les pein-

[1] Le Cabinet des singularités, t. III, p. 57.

[2] « Comme Vouet faisait faire des patrons de tapisserie de toutes sortes de façons, il employait encore plusieurs peintres à travailler sur ses desseins aux paysages, aux animaux et aux ornements. Entre ceux-là, je puis vous nommer Juste d'Egmont et Vandrisse, Flamans. » FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des peintres les plus célèbres*, t. II, p. 189.

tres du moyen âge employaient des matières précieuses, telles que l'or et l'argent, des couleurs rares et assez chères. « Bientôt ils se prévalurent de cette circonstance pour commettre une infinité de fraudes, tant par rapport à la qualité que sur la quantité de ces matières. Les tribunaux étaient fatigués à l'excès des plaintes qui leur en venaient de toutes parts. Cependant nulle règle certaine, nulle loi pour aider à y statuer. Ainsi ces prévaricateurs exercèrent pendant assez longtemps leurs vexations avec une sorte d'impunité. Pour obvier à ce désordre, M. le prévôt de Paris fit assembler un certain nombre des plus honnêtes gens d'entre les peintres et sculpteurs de cette capitale. Ce fut l'an 1391, et, de leur avis et consentement, il fit rédiger plusieurs articles de statuts et règlements, à l'instar de ceux qui avaient lieu chez les autres corps de métiers de la ville. Il fit élire en même temps des jurés pour gérer la nouvelle communauté, avec pouvoir de faire des visites réglées, d'examiner les matières employées dans les ouvrages en question, de saisir en cas de contravention, poursuivre, etc., et enfin fit établir une maîtrise exclusive pour le fait de peinture et de sculpture et tout ce qui pouvait y avoir rapport »[1]. Nous avons voulu citer ce passage textuellement, parce qu'il est des plus extraordinaires. Voilà, en vérité, une source bien pure !

Issue du vol et de la fraude, la jurande parisienne ne démentit point sa noble origine. On lui avait d'abord donné pour chefs des gens de mérite ; ils ne tardèrent pas à être supplantés par les intrigants, par ces vils frêlons qui,

[1] Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés par M. Anatole de Montaiglon, t. Ier, p. 6 ; Paris, Jannet, 1853.

n'aimant point le travail et ne sachant rien faire, inquiètent, fatiguent, découragent les hommes laborieux, mettent la ruse, le mensonge, l'effronterie à la place du talent et, après une guerre infâme, que leur manque de sensibilité leur permet de poursuivre sans fin ni trêve, demeurent presque toujours les maîtres du terrain. L'auteur anonyme explique leurs perfidies dans des termes si énergiques et si vrais, que je ne puis me défendre de le citer encore : c'est la nature prise sur fait. « Un des premiers actes de ces hommes vains et ignorants fut de s'ériger en juges et en tyrans de ces mêmes arts, dont ils s'étaient vus naguères, et dont ils étaient en effet les suppôts très-subalternes et très-méprisés; l'intérêt sordide qui les animait, les en rendit bientôt les persécuteurs, et devint une source inépuisable de vexations. Plus de repos, même pour les sujets de la plus haute espérance ou du mérite le plus confirmé. Ce ne furent que saisies, que poursuites, qu'exécutions, de tout temps inconnues aux beaux arts. Guerre ouverte surtout contre les étrangers d'une certaine réputation ou d'une certaine capacité, qui en venaient chez nous accroître la lumière. Nulle voie pour se rédimer de cette persécution, par les frais exorbitants et arbitraires attachés à l'obtèntion de la maîtrise, et aux paiements desquels il fallait toutefois se soumettre, ou renoncer au séjour de la capitale et à l'exercice des arts. »

N'est-ce pas admirable? Ne reconnaît-on point cette vile vengeance qui, dans la politique, dans l'industrie, dans les arts, dans la littérature, se glisse partout, aspire à tout, s'empare de tout, pour tout salir, pour tout gâter, pour abattre toutes les fleurs, pour corrompre tous les fruits ou pour les empêcher de naître ? Cruelle malédic-

tion attachée au genre humain, sortes de vers intestinaux qui lui labourent les entrailles, y dessèchent les principes de la vie et font de son existence un désordre perpétuel !

Les confrères de Saint-Luc ne s'arrêtèrent pas en si bon chemin. Ce n'était pas assez de dominer eux-mêmes, ils voulurent faire dynastie, concentrer, immobiliser le pouvoir dans leur famille. En même temps qu'ils fermaient les portes de la jurande à tous ceux qui méritaient d'y entrer, ils y recevaient sans apprentissage, sans étude et presque sans frais, non-seulement leurs adeptes, leurs complices, mais leurs enfants en bas âge ! Spectacle merveilleux ! des bambins au maillot étaient décorés du titre de maîtres ès-arts; les priviléges qui donnaient seuls en France le droit de cultiver la peinture et la sculpture, devenaient la propriété de nourrissons plus ou moins grotesques, vagissant et pleurant dans les bras de leurs nourrices. Les charges, les honneurs, les bénéfices de l'ancienneté leur revenaient, comme de juste, par la suite. Personne ne pouvait prétendre qu'il avait débuté avant eux.

L'unique ressource des hommes de talent ainsi traqués fut l'intervention du roi. Ils sollicitèrent des brevets d'affranchissement, pour se soustraire au despotisme de l'avide corporation. Charles VI accorda des faveurs de ce genre dès l'année 1399. Ses successeurs les multiplièrent. Mais comme la jurande, voulant soumettre à sa tyrannie les protégés du souverain, leur suscitait mille chicanes, les plus distingués tâchaient d'obtenir un logement dans quelque maison royale, où leurs adversaires n'osaient les poursuivre. Ces inviolables retraites pouvaient seules les défendre contre la

ruse, l'ambition et la haine de la maîtrise.

Voilà quelles luttes avaient encore à soutenir en France les hommes de mérite vers la fin du règne de Louis XIII. Qu'un pareil état de choses ait beaucoup gêné, retardé, limité le développement de la peinture et de la sculpture, cela ne peut faire l'objet d'un doute. Quelle différence entre les vils associés de Paris et les ghildes néerlandaises, qui ont fécondé les beaux arts de leur chaleur maternelle, et fait éclore tant de glorieux talents !

Une dernière tentative de la jurande pour compléter son oppression, devait amener une résistance victorieuse. Durant l'année 1620, elle avait sollicité et obtenu un arrêt judiciaire qui défendait de vendre ou échanger aucun ouvrage de peinture et de sculpture, si l'on ne s'était d'abord affilié à la corporation : les *maîtres* se réservaient ainsi le commerce des tableaux, statues et bas-reliefs. Une autre disposition du même règlement portait que nul ne pourrait exercer dans Paris l'un de ces deux arts, s'il n'avait étudié chez un des confrères l'espace de temps prescrit par les anciens statuts, et s'il n'avait en outre travaillé sous ses ordres, comme son compagnon, pendant quatre années de suite. Les marchands, que cette ordonnance ruinait, en appelèrent au Parlement, et les astucieux collègues n'osèrent passer outre. Mais voilà qu'en 1646 le repentir les prend : leur vanité se boursouffle et leur sottise fermente ; ils courent chez deux des peintres privilégiés, les sieurs Lévêque et Bellot, saisissent leurs ouvrages et les font assigner au Châtelet pour y voir déclarer les saisies valables. Ceux-ci exhibent devant le tribunal les brevets du roi, et les juges leur donnent gain de cause. Mais

les persécuteurs n'abandonnent point leur proie; ils interjettent appel de cette décision au Parlement, et lui présentent une requête des plus audacieuses. Ils demandent « que le nombre des peintres dits de la maison du roi fût réduit à quatre ou six tout au plus, et que ce même nombre ne pût être excédé par ceux qui se qualifiaient peintres de la reine; qu'il fût enjoint à ces peintres ainsi réservés, lorsqu'ils ne seraient point employés aux ouvrages pour le service de Leurs Majestés, de travailler en chambre pour les maîtres de la communauté, avec défense d'en entreprendre ou d'en exécuter aucuns de leur art, soit pour les églises ou pour d'autres destinations non consenties par lesdits maîtres, à peine de confiscation desdits ouvrages, de cinq cents livres d'amende, et même de punition exemplaire, s'il y échéait, et ladite amende payable sans déport, etc.; que, sous les mêmes peines, il fût pareillement fait défense à tous lesdits peintres prétendus privilégiés, réservés ou non réservés, d'avoir ou tenir aucunes boutiques ouvertes, et y exposer en vente aucun tableau ou autres ouvrages de peinture. » Ils voulaient de plus que si le roi ou la reine dépassaient le nombre prescrit, les jurés eussent le droit de saisir, par un acte de simple autorité, les tableaux et autres ouvrages des surnuméraires, pour être confisqués au profit de la maîtrise, et que ces derniers fussent en outre condamnés à trois cents livres d'amende; ils voulaient même, car rien ne limitait leurs prétentions, « qu'il fût loisible aux jurés de faire les visites requises par les statuts et règlements de leur communauté, à la charge d'en faire leur rapport par-devant M. le lieutenant civil, en la manière accoutumée; que, à l'égard des peintres de la

maison de la reine, il fût ordonné qu'arrivant le décès d'icelle dame reine, lesdits peintres demeureraient interdits de toutes fonctions dudit art de peinture, hormis toutefois qu'ils fussent maîtres de la communauté : aux offres que faisaient lesdits jurés de travailler aux ouvrages qui seraient à faire pour les maisons du roi et de la reine, toutes fois et quand il plairait à Leurs Majestés de le leur commander. »

La suffisance, l'envie, la cupidité, toutes les ignobles passions des hommes sans talent ne se sont peut-être jamais révélées d'une manière plus impudente. Le parlement prit néanmoins en considération cet acte odieux, et les jurés triomphants se hâtèrent de signifier aux artistes, même à ceux qui habitaient le Louvre, l'ordre de se présenter devant la cour souveraine. Lebrun, dont ils redoutaient le crédit, fut seul ménagé par eux. Mais Lebrun avait résolu de faire cesser leur tyrannie, de briser entre leurs mains le pouvoir dont ils abusaient si lâchement. Il méditait depuis longtemps la fondation d'une académie, pour tenir en échec l'artificieuse cabale des sociétaires. Il mit par écrit ses idées sur la forme que devait prendre l'établissement, puis il en conféra avec les deux frères Testelin, ses amis intimes. Dès que son projet fut connu des artistes, ils se levèrent tous pour le soutenir ; une longue oppression leur avait donné ce sentiment exalté de la justice, devant lequel tombent à coup sûr les dominations funestes. Des assemblées eurent lieu, où chacun montra une ardeur peu commune.

« Celles de toutes ces conférences cependant qui opérèrent d'une manière plus efficace, dit Testelin, furent celles qui se tenaient chez M. Juste d'Egmont. Elles

n'étaient rien moins qu'éclatantes et tumultueuses, n'étant composées que de lui, de M. Sarrazin et de M. Corneille. Mais M. de Charmois y assistait très-régulièrement, ou, pour mieux dire, il en était l'âme. » Or, ce M. de Charmois, secrétaire du maréchal de Schomberg, fut le véritable fondateur de l'académie; par ses relations, par son zèle et par son adresse, il obtint du conseil de régence, tenu au Palais-Royal le 20 janvier 1648, un arrêt en bonne forme qui établissait la nouvelle compagnie, et affranchissait tous les artistes des persécutions jusqu'alors exercées contre eux par une bande d'ineptes despotes. Il est remarquable assurément qu'un peintre belge ait été un des principaux instigateurs de cette mesure libératrice, que son logement ait, pour ainsi dire, servi de berceau à une grande institution française, qui compte maintenant deux siècles d'existence. Un autre élève de Rubens, Pierre van Mol, et un sculpteur né comme celui-ci à Anvers, Gérard van Opstal, déployèrent dans cette occasion la même activité. Tous les trois furent au nombre des premiers académiciens [1]. Dès le mois de février 1648, Juste van Egmont et Gérard van Opstal eurent l'honneur d'être classés parmi les anciens, que l'on nomma pour diriger les études, chacun pendant un mois, faire la police et veiller aux intérêts de la compagnie. Lorsqu'on s'occupa d'orner les salles qu'elle avait louées, la plupart des membres voulurent contribuer à les embellir. Juste van Egmont donna, dans ce but, le portrait du duc d'Orléans, qu'il avait exécuté lui-même. Il fut aussi un des commissaires choisis pour ratifier le contrat de

[1] Gérard van Opstal était né en 1595, et mourut à Paris en 1668, pendant qu'il exerçait les fonctions de recteur de l'Académie.

jonction entre l'académie et la jurande, celle-ci ayant obtenu par ses intrigues que les deux sociétés fussent réunies. Mais elle se proposait secrètement de désorganiser le nouveau corps; et pour lui rendre le calme, pour qu'il pût même continuer à vivre, il fallut en chasser plus tard cette turbulente faction.

Après le 5 du mois d'août 1651, où Juste van Egmont signa le traité d'alliance, nous perdons tout à fait sa trace. Pour quel motif abandonna-t-il la France? On ne le saura peut-être jamais. Ce qu'il y a de positif, c'est qu'il retourna sur les bords de l'Escaut et mourut dans la ville d'Anvers le 8 janvier 1674, âgé de soixante-douze ans. Il fut enterré sous les voûtes de l'église Saint-Jacques; sa femme vint l'y rejoindre en 1685 [1]. Quoique retourné dans les Pays-Bas, il n'avait point tout à fait rompu avec la France, car il mit à l'exposition publique faite par l'académie, en 1673, les *portraits de monsieur et madame Perceval et celui de leur fils.*

Si l'on ne trouve presque plus de tableaux des peintres qui nous ont occupé dans le précédent chapitre, ceux de Juste van Egmont semblent avoir tout à fait disparu. Son long séjour en France doit avoir contribué à cet anéantissement de son œuvre; le peuple français n'aime point l'art du coloris, et ne prend d'ordinaire

[1] Voici leur épitaphe, que nous devons à l'obligeance de M. Théodore van Lerius, et que nous publions pour la première fois :

D. O. M.
Justus verus ab Egmont
et
Emerentiana Bosschaert
Conjug.
Obiit ille 8 jan. 1674,
Illa vero 19 junii 1785.
R. I. P.

aucun soin des toiles. Le goût des images polychromes est chez lui une importation : il préfère généralement les gravures. Aussi laisse-t-il périr les tableaux avec une insouciance caractéristique. A l'exception des pages conservées dans les demeures royales, et que les bouleversements politiques ont épargnées, combien de morceaux, entre ceux qu'exécutèrent les bons peintres du XVIe et du XVIIe siècles, ont-ils échappé à l'action du temps secondée par l'indifférence publique? Où sont les toiles des Jean Cousin, des Claude Vignon, des Vouet, des François Périer, des Lenain, des Bourdon et de tant d'autres? Les servantes les ont reléguées au fond des salles vides, les ont adossées contre les murs des corridors, et la moisissure a tranquillement effacé les couleurs, les vers ont rongé les cadres, l'humidité a pourri le tissu de chanvre, pendant que les artistes eux-mêmes tombaient en poussière dans leurs fosses inconnues.

On ne peut donc apprécier le talent de Juste van Egmont que par les estampes, qui retracent quelques-unes de ses œuvres. C'est une ressource très-insuffisante, mais nous n'en avons pas d'autre. Son œuvre gravée prouve d'abord qu'il a fait beaucoup de portraits, moyen presque infaillible d'attirer sur soi l'attention, de se concilier des protecteurs et de parvenir à la fortune, pour peu qu'on ait de mérite. Les plus remarquables sont ceux de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, de Louis XIV et de son frère, le duc d'Anjou, en 1643, de Marie de Gonzague, d'abord comme princesse de Mantoue, puis comme reine de Pologne, et surtout celui de Charles de la Porte, duc de la Meilleraye, pair et maréchal de France, reproduit par Nanteuil avec son habileté supérieure ; cette tête vivante,

ces yeux qui semblent vous regarder, font honneur aux deux artistes [1]. Pour Marie de Gonzague elle a une expression fort sotte : on ne conçoit guère que Cinq-Mars ait fait le sacrifice de sa vie à une idole si peu intelligente.

Parmi les morceaux d'histoire, quelques-uns ont du charme. Ainsi, une gravure datée de 1645 nous montre le petit Jésus en chemise, qui essaie d'un air souriant ses premiers pas. Voulant le rassurer, l'encourager, sa mère lui tend les bras, non sans une certaine inquiétude. Saint Joseph, assis dans un fauteuil élevé, regarde son fils adoptif, et le petit saint Jean, debout près de la porte, le montre du doigt. C'est une jolie scène d'intérieur, avec des personnages aux formes luxuriantes. Un autre épisode paraît être la suite du précédent. Il figure saint Joseph rentrant à la maison, le dos chargé de ses outils placés dans une espèce de manne, et tenant par la main le jeune Emmanuel, qui a cueilli des fleurs. Le Christ n'a pas plus de trois ans. La Vierge, assise sur une chaise, lui présente de loin un fruit : le robuste menuisier considère son pupille d'un air joyeux et paternel. C'est encore une scène de famille où règnent la même grâce légendaire et le même attrait poétique.

Les autres estampes burinées d'après Juste van Egmont, en France ou ailleurs, ne sont guère que des images de piété sans intérêt et presque sans valeur esthétique. Mais au bas de plusieurs d'entre elles, comme de plusieurs des précédentes, on lit un renseignement curieux ; il y désigne sa demeure, rue de Richelieu, à l'enseigne de Louis XIII, dit le Juste, d'où il résulte que ce peintre du roi, *pictor regius*, tenait une boutique pour mieux vivre,

[1] On lit au bas de la gravure : *Justus pinxit* 1648. *Nanteuil, sculp.* 1662.

comme beaucoup d'artistes français contemporains. Les mots : *Justus van Egmont pinxit et excudit*, en sont une nouvelle preuve, puisqu'ils attestent que l'on tirait les gravures chez lui.

On possède moins de renseignements encore sur Pierre van Mol que sur Juste van Egmont. Il naquit à Anvers dans l'année 1580, et paraît n'avoir pris le crayon que fort tard, puisqu'il avait plus de trente ans lorsqu'il se mit sous la discipline de Seger van den Grave, en 1611, comme nous l'apprennent les registres de la confrérie de Saint-Luc. Il quitta ce peintre obscur pour aller se perfectionner auprès de Rubens. Son noviciat fut très-long, car il n'obtint le grade de franc-maître qu'à l'âge de 42 ans. Depuis cette époque l'histoire le perd de vue. En 1648, nous le retrouvons sur les bords de la Seine, parmi les artistes qui se liguent pour renverser l'inepte domination de la jurande : son zèle et son talent lui valurent l'honneur d'être un des premiers membres de la nouvelle académie. Florent le Comte et Félibien le mentionnent à peine. « Van Mol, dit le premier, travaillait aux histoires et faisait aussi des portraits » [1]. Le second dit absolument la même chose, dans des termes plus brefs encore [2]. Il finit ses jours à Paris, le 8 avril 1650.

Un tableau de lui que possède le Louvre donne une idée de sa manière : il figure le Rédempteur descendu de la croix; saint Jean soutient le corps par les hanches et la Vierge en arc-boute l'épaule avec la main, pour que la partie supérieure du cadavre ne retombe pas. Son visage exprime la plus poignante douleur. De

[1] *Cabinet des singularités*, t. III, p. 83.

[2] *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, tom. II, p. 487.

l'autre côté, Marie-Madeleine baise la main du Christ et l'inonde de larmes. Derrière saint Jean, on aperçoit Nicodème, beau vieillard à barbe blanche, et derrière la noble Israélite, deux saintes femmes debout. Un panier plein d'outils, un bassin de cuivre, celui où tomba le sang précieux du Fils de l'Homme, et les instruments de la Passion, occupent le devant du terrain. Cette toile est plus sombre que tous les ouvrages de Rubens, qui aimait tant la lumière et en baignait jusqu'à ses derniers plans : les deux saintes femmes, entre autres, disparaissent presque dans l'ombre. Le coloris nous offre cependant les nuances qu'affectionnait le grand homme ; on sent, à la première vue, qu'on est en face d'un tableau anversois ; le manteau rouge du disciple rappelle même le goût du célèbre chef d'école pour cette brillante couleur. Les types sont vulgaires, celui de la Madeleine fait penser aux plus lourdes paysannes ; saint Jean et Nicodème ont seuls des traits réguliers, et par suite quelque noblesse, car la dignité ne s'associe guère à la laideur. Le corps du Christ, très-beau de forme, est savamment et habilement dessiné. Le faire annonce une main magistrale, et, nonobstant les défauts de l'œuvre, il y avait alors en France très-peu d'hommes capables d'en tracer les contours ; je doute qu'un seul d'entre eux fût assez bien doué pour peindre avec ce sentiment de la couleur, sentiment à la fois plein d'énergie et de délicatesse.

D'après un auteur moderne, on voyait jadis dans le réfectoire de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, à Paris, une très-belle *Nativité* de Pierre van Mol [1].

L'Adoration des mages que possède le Musée d'Anvers,

[1] *Guide des amateurs de tableaux* pour les écoles allemande, flamande et hollandaise, par Gault de Saint-Germain, t. Ier, p. 46.

fait concevoir une opinion très-favorable de son talent. Le petit Jésus paraît accepter l'or que lui présente un vieux monarque agenouillé devant lui, portant une longue barbe blanche et un manteau de brocart, dont trois enfants, agenouillés comme lui, soutiennent les pans. Les deux autres mages et leur suite, composée en grande partie de soldats bien armés, forment cercle autour du groupe principal. Un bouquet de bois et une ruine composent le fond. Au rebours du tableau conservé en France, celui-ci se distingue par un coloris clair et brillant, où domine le goût de Rubens : les ombres seules ont encore un peu de sécheresse et une dureté que Pierre-Paul évitait soigneusement. Plusieurs têtes, plusieurs personnages sont d'un très-beau dessin, quoiqu'il y règne en général de la vulgarité. Les expressions, les effets de couleur méritent aussi de grands éloges. Mais ce qu'il y a surtout d'admirable, ce sont les trois délicieux enfants qui soutiennent le manteau du roi mage. On ne peut rien voir de plus beau, comme types, sentiment et coloris. Une grâce parfaite anime ces formes charmantes, et la poésie de leur âge brille sur leurs traits délicats.

Parmi les estampes peu nombreuses qui retracent quelques tableaux de Van Mol, figurent deux beaux portraits. L'un, buriné par Van Schuppen en 1668, nous offre l'image du baron Charles de Houël. Un romancier ne pourrait choisir un type plus avenant : front pur, nez irréprochable, grands yeux magnifiques et pleins de douceur, bouche noble et régulière, fines moustaches accompagnées d'une petite impériale, ces traits charmants qui tourneraient la tête à bien des femmes, sont encadrés d'une chevelure abondante et légère, tombant sur les épaules en flots gracieux. Le jeune chevalier porte une

armure complète, une écharpe et un splendide rabat de guipure. Le peintre et le graveur semblent avoir fait assaut de talent, pour reproduire comme il le méritait ce suave modèle. L'autre effigie, où l'on admire le travail ferme et délicat du célèbre Nanteuil, nous offre un prélat raide, ambitieux, fièrement hypocrite, au nez mince, aux yeux rapprochés.

Un Scaramouche, exécuté par Le Blond d'après Van Mol, est, dans un genre différent, un bon morceau, qui dénote de la verve comique. Regardez cette attitude de matamore, cette poitrine bombée, ces jambes capricantes, cette main gauche appuyée sur la garde de la flamberge, qui en redresse la pointe jusqu'au-dessus de l'épaule, ces moustaches en croc, cet air avantageux. N'est-ce point là le fanfaron, le hableur, le tranche-montagne, le Gascon italien ? *Diogène cherchant un homme avec sa lanterne,* que notre artiste a peint au Vatican, doit encore être une œuvre d'élite, une scène plaisante et bien rendue, autant qu'une gravure médiocre permet de l'affirmer [1].

Partie d'un centre unique, l'école de Rubens devait aborder toutes les routes de la peinture. Deux élèves du grand homme s'adonnèrent de préférence au paysage. Il se servit de leur pinceau pour exécuter les ciels, les terrains, les arbres et les fleurs de ses nombreuses toiles. L'un, qui se nommait Jean Wildens, était né en 1584, dans la ville d'Anvers. Il possédait une adresse toute spéciale et savait de la manière la plus heureuse mettre les fonds en harmonie avec les groupes et les portraits. L'envie, qui a

[1] Le célèbre catalogue de M. Winckler indique trois autres pièces : 1° saint Jean-Baptiste au milieu du désert, puisant dans une coupe de l'eau jaillissante (Petrus de Jode, sculp) ; 2° le Sauveur descendu de la croix et pleuré par les siens (Montcornet excud.) ; 3° une Jeune femme toute nue, assise sur un coussin et parlant à une vieille femme placée derrière elle.

recours à tous les moyens et se sert de tous les prétextes, remarqua bientôt le parti qu'elle pouvait tirer de la collaboration de Jean Wildens avec Rubens. « Pierre-Paul, dirent les jaloux, était bien heureux d'avoir un si habile auxiliaire; les œuvres du maître gagnaient beaucoup aux accessoires qu'y ajoutait le disciple. Privé de cette aide, il se trouverait dans un extrême embarras, ou ses tableaux perdraient considérablement de leur charme. » Pour toute réponse, le grand homme exécuta seul plusieurs paysages, notamment une vue de sa demeure champêtre, et coloria deux sites éclairés par un ciel orageux. Les malveillants furent réduits au silence [1]. Mais ces vains propos ne troublèrent pas l'amitié qui unissait les deux peintres.

Jean Wildens ne se contentait pas de seconder Rubens : il peignait pour son compte d'agrestes perspectives, qu'il étoffait lui-même, ou faisait orner d'épisodes par d'autres coloristes. Il avait l'habitude de dessiner autant que possible d'après nature : les environs de Harlem, cette gracieuse campagne où Wynants et Berghem trouvèrent tant d'inspirations charmantes, lui fournirent un grand nombre de vues et de motifs.

Jean Wildens épousa, on ne sait à quelle époque, Marie Stappaert, qui, en 1621, lui donna un fils

[1] *Campo-Weyerman*, t. Ier, p. 282. Un homme peu sincère, ou peu judicieux, a voulu faire de Campo-Weyerman un génie incomparable, un grand écrivain méconnu. Il semble ignorer que ce hanteur de mauvais lieux se borne presque toujours à copier Houbraken, en modifiant ses expressions. Campo-Weyerman, si souvent ordurier, montre quelquefois de l'esprit, je l'avoue; mais ce n'est pas même un historien, car il ne comprend pas l'enchaînement des époques, des talents, des manières, les causes générales qui ont influé sur le sort de l'art néerlandais : il n'explique rien et se contente de rédiger des biographies très-incomplètes. Pour le génie philosophique, il n'en possède aucun; dire que ce hableur a deviné une science moderne, l'esthétique, et en parle mieux que personne, c'est une fiction par trop hardie.

nommé Jérémie, et lui fut enlevée de bonne heure : elle mourut le 29 mai 1624. Le peintre ne termina ses jours qu'en 1653, le 16 octobre. Il demeurait sur la paroisse de Saint-Jacques, où on lui fit un service de première classe, le 19 octobre : il fut néanmoins enterré à Notre-Dame, dans le pourtour septentrional du chœur. Son fils ne lui survécut guère : il expirait deux mois et demi plus tard, le 30 décembre 1653. On célébra son office mortuaire à Saint-Jacques le 14 janvier 1654, et la cérémonie fut la même que pour son père, auquel on le réunit dans la cathédrale [1].

Tous les tableaux de Jean Wildens sont détruits, ou, s'il en existe encore, on ne sait où ils se trouvent : ces derniers vétérans passent sans doute pour les œuvres d'un autre artiste. Descamps fait un pompeux éloge de deux tableaux qui ornaient jadis, à Anvers, la chapelle de Saint-Joseph, dans l'église des religieuses appelées *Fackes* : l'un représentait la fuite en Égypte, l'autre une halte

[1] On fait habituellement mourir Jean Wildens en 1644 ; mais son inscription funèbre, relevée par la commission de la province d'Anvers, qui public toutes les épitaphes historiques du pays, réfute cette vieille erreur :

D. O. M.
Begravenisse van den
eersamen Joannes Wildens
schilder sterf den 16
october a° 1653 out 69 iaer
ende Jouffrau Maria Stappaert
syn huysvrau
sterf den 29 mey a° 1624
ende Jeremias Wildens
ionckman haerlieder soon
out 32 iaer sterf
den 30 décember a° 1653.
Bidt voor de sielen.

Les notes relatives aux deux enterrements nous ont été communiquées par M. Théodore van Lerius.

de la Sainte Famille pendant cette retraite précipitée : des anges semblaient offrir quelques rafraîchissements aux proscrits. Les figures, peintes par Langen Jan, étaient si belles, qu'on les aurait crues de Van Dyck. Le paysage surpassait toutes les autres productions de l'auteur. Gault de Saint-Germain parle de ces deux morceaux, comme s'il les avait vus. « Nous avons, dit-il, des paysages de Wildens qui sont admirables, et qui prouvent encore son talent à peindre la figure : les plus célèbres sont à Anvers, dans l'église des religieuses appelées *Fackes :* sur l'un, Langen Jan a peint la *Fuite en Egypte*, et on donne à Van Dyck le *Repos de la Vierge*, qui orne l'autre : ces paysages sont magnifiques et inappréciables [1]. » Le monument qu'ils décoraient ayant été transformé en caserne pendant l'occupation française, je doute que Gault de Saint-Germain ait pu admirer ces deux toiles. Il emploie d'ailleurs les mêmes termes que Descamps, ou peu s'en faut, pour exprimer son opinion d'emprunt.

Lucas Van Uden exécuta aussi des fonds derrière les personnages de Rubens. Né dans la ville d'Anvers, le 18 octobre 1595, il fut baptisé à Notre-Dame le 21 du même mois, et eut pour parrain Pierre Bosmans, pour marraine Elisabeth Moons. Son père, qui était peintre officiel de la ville, se nommait Arnould van Uden ; sa mère, Jeanne de Trannoy. Arnould dirigea les premières études de son fils, et le vit bientôt dépasser de beaucoup le point où il pouvait lui-même s'élever. Le jeune artiste ne fut néanmoins reçu dans la confrérie de Saint-Luc, comme fils de maître, que durant l'année 1627 [2]. La description

[1] *Guide des amateurs de tableaux* pour les écoles allemande, flamande et hollandaise, t. II, p. 164.

[2] Communiqué par M. Génard.

de sa manière, esquissée par Houbraken, a jusqu'ici défrayé tous les critiques et tous les historiens : une traduction littérale permettra de le constater. « Il est indubitable que l'Aurore, lançant les rayons de sa coiffure dorée au-dessus de l'horizon brumeux, quand les feuilles dégouttent encore de la rosée nocturne, que les vapeurs matinales couvrent les champs comme un crèpe bleuâtre, que les toits des villages, les sommets des tours apparaissent çà et là teints d'une couleur safranée, montre les effets les plus pittoresques aux paysagistes, qui peuvent en profiter, s'ils les transportent sur leurs toiles en temps opportun. C'est ce que Lucas van Uden avait soin de faire, car on dit qu'il s'arrachait aux douceurs du sommeil, sortait au point du jour, et allait dans les bois, dans les prés, où bondissait joyeusement le bétail, où l'herbe étincelait de rosée, où le soleil nouvellement levé se mirait dans les ruisseaux et les fontaines. Sa touche vaporeuse et légère, l'habileté que manifeste chaque partie de ses tableaux, l'élégance facile avec laquelle il peignait ses arbres, ses terrains, ses fonds, et rendait la perspective aérienne, lui ont acquis une réputation honorable parmi les amateurs de l'art. » On trouve rarement des passages aussi poétiques dans les livres des historiens hollandais ; celui-là, transformé en prose vulgaire, a fourni à Descamps, Gault de Saint-Germain et Fiorillo, la matière de leurs articles sur Lucas van Uden. Il passe pour avoir exécuté la figure aussi bien que le paysage, les morceaux de chevalet aussi bien que les grandes productions. Comme s'il eût voulu lui rendre la pareille, son maître peupla fréquemment ses toiles de petits personnages. Van Uden a gravé lui-même un certain nombre de ses composi-

tions : Bartsch lui attribue cinquante-neuf estampes et déclare qu'il ne peut fixer le nombre de celles qui lui appartiennent. Ce brillant soldat de l'école anversoise mourut en 1660. Il eut un frère nommé Jacques, dont il forma le talent et qui peignit dans son style, mais lui resta inférieur.

Nous avons enregistré les témoignages de l'admiration qu'il a fait naître. Ses tableaux encore existants, nous devons le dire, ne la légitiment pas. Gault de Saint-Germain a voulu expliquer pourquoi ils nous désappointent et semblent démentir la renommée de l'auteur. Il avoue que ses toiles ne séduisent point le public. « Il n'est pas rare, dit-il, de les voir adjuger aux enchères pour un prix médiocre, surtout quand ils sont d'une grande dimension ; ce qui prouve que les exemples du bon goût ne sont pas toujours recherchés. A la vérité, il faut de l'éclat pour plaire, et le coloris de Van Uden est monotone ; le temps, en agatisant les matières colorantes, ne leur a pas été favorable. » Je croirais volontiers qu'une altération quelconque a changé l'aspect de ses tableaux, comme il a rendu monochromes ceux de Van Goyen. La couleur en a maintenant si peu d'analogie avec celle de Rubens, qu'on ne les croirait pas tracés par un peintre de son école. Ce sont des toiles blafardes où dominent le gris, le vert pâle et le bleu clair. On dirait des peintures à la détrempe plutôt que des peintures à l'huile. Nulle harmonie ne règne entre ces teintes glaciales, qui donnent l'idée de ce que doit être un printemps de la Nouvelle-Zemble. Tels sont les deux paysages conservés au Louvre et placés jadis dans l'église Saint-Louis des Français à Rome. L'un forme le décor d'un enlèvement de Proserpine ; on voit

dans l'autre Cérès apprenant de la nymphe Cyané quel est le ravisseur de sa fille. Les meilleurs tableaux de Van Uden ornaient autrefois la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, où ils étaient suspendus contre les murailles des chapelles qui entourent le chœur. S'il s'en trouve encore çà et là, dans une vente, dans un cabinet, le public y fait peu d'attention, car l'humanité, prise en général, aime mieux les belles choses que les œuvres rares ou singulières. Je crois de Van Uden une toile dartreuse qui dépérit dans le château de Rubens, mais je n'en juge que d'après les travaux mis habituellement sur son compte, et il faudrait savoir si on a le droit de les lui attribuer. Les rédacteurs de catalogues ne font d'ordinaire aucune distinction entre lui et son frère Jacques, doué d'un bien moindre mérite.

Il y a certainement du charme dans les trente-cinq petits paysages qu'il a gravés lui-même à l'eau-forte d'une pointe légère. On y trouve réunis l'effet et le naturel. Ces gracieuses images nous transportent au milieu des champs : voilà bien les hameaux que nous connaissons, les fraîches clairières, les étangs bordés de plantes chevelues, les allées profondes où le soleil levant darde ses rayons d'or, les lisières des bois, les arbres aux troncs noueux, aux flexibles rameaux, les ciels clairs où voltigent les colombes, les ciels pommelés qui divisent la lumière et semblent déployer sur nos têtes un grand réseau d'argent. Les morceaux plus étendus ne perdent point à la comparaison : le site où des villageois poussent une charrette embourbée, le *Soleil couchant* que possédait autrefois le comte de Vence, et que Marcenay a reproduit en 1755, le démontrent suffisamment. Van Uden a aussi gravé quelques paysages de Rubens.

Son effigie orne le livre d'Houbraken : la nature lui avait donné des traits charmants, une physionomie douce, bienveillante, pensive et même un peu mélancolique. Ces dispositions morales aident à sentir les beautés des champs, qui ne font naître que des émotions tranquilles, dégoûtent des tracasseries humaines et plongent le spectateur dans une rêveuse nonchalance.

CHAPITRE XVII.

Autres élèves de Rubens.

François Wouters. — Tableaux qui nous restent de lui. — Ferdinand II l'appelle en Allemagne. — Il va ensuite habiter l'Angleterre. — Style de ses paysages. — Déodat van der Mont, communément appelé Delmonte. — Curieux certificat que lui donne Rubens. — Sa biographie et sa mort. — Presque toutes ses œuvres ont disparu. — Gérard van Herp. — Magnifiques tableaux peints par lui. — Jean Thomas, Mathieu van den Berg, Nicolas van der Horst, Samuel Hofman, Moeremans, Jean van Stok, Nicolaï. — Victor Wolfvoet, nommé par ignorance Jean Victoor ou Fictoor. — Nécessité de faire des recherches à Vienne.

Ce fut encore un bon paysagiste que François Wouters : il obtint pendant sa vie de brillants succès. Né en 1614, dans la petite ville de Lierre, il apprit les éléments de son art chez un peintre médiocre : mais aussitôt qu'il eut senti le charme et entrevu les difficultés de sa tâche, il voulut prendre un guide plus sûr. Rubens l'accepta pour élève et lui montra comment on assouplit ses lignes, comment on donne à sa couleur une harmonieuse magnificence. Il réussit également bien dans la figure et dans le paysage, en sorte qu'il put lui-même placer des acteurs parmi les sites qu'il représentait. Le musée de Cas-

sel renferme deux œuvres de sa main, qui dénotent une imagination poétique. La première retrace un paysage éclairé par la lune. Au milieu, sur un pont de bois jeté en travers d'un ruisseau, chemine un villageois qui porte une longue perche appuyée contre son épaule : une femme et un enfant marchent derrière lui. A gauche, on aperçoit un groupe de maisons, sans doute le hameau qu'ils habitent. Trois individus, qui occupent le premier plan, paraissent deviser ensemble aux rayons de l'astre mélancolique. Le second tableau a pour motif un sujet analogue. La lune, dont le disque effleure presque l'horizon, argente de sa lumière une tranquille perspective. Sur une éminence voisine du spectateur se tiennent trois hommes, l'un desquels pêche à la ligne. Plusieurs barques sont éparpillées le long de la rivière. A gauche, s'entremêlent des arbres et des cabanes, que la pâle déesse illumine de ses regards. A droite, on découvre au loin un village endormi dans le calme et la fraîcheur des nuits.

François Wouters aimait à décorer ses paysages de femmes nues, qu'il exécutait admirablement [1]. Son goût pour ces attrayantes figurines et son habile manière de les peindre allument même le courroux du vertueux Papebroeck. « Il empruntait souvent des motifs aux poëtes, dit-il, représentait Vénus toute nue avec Adonis, Diane surprise par Actéon et autres obscénités de même espèce ; il y déployait d'ailleurs un si grand talent qu'on le jugeait l'égal de son condisciple Van Dyck et qu'on le regardait comme s'étant aussi bien approprié la somptueuse couleur du Titien [2]. »

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 319.

[2] Plurima pinxit argumento ex poetis desumpto, nudas scilicet cum Ado-

Il faut classer Wouters parmi les peintres flamands qui durent aux étrangers leur fortune et presque toute leur gloire. Ses tableaux l'ayant fait connaître en divers pays de l'Europe, l'empereur Ferdinand II l'attira près de lui, le reçut de la manière la plus affable et le nomma son peintre officiel [1]. Par la suite, il lui permit d'accompagner son ambassadeur dans la Grande-Bretagne. Mais celui-ci étant mort durant l'année 1637, François Wouters quitta le service de l'empereur pour celui du prince de Galles, qui devait être un jour roi d'Angleterre sous le nom de Charles II : l'artiste devint son chambellan [2]. Le futur monarque avait dès lors les goûts licencieux qu'il porta sur le trône, car ce fut à sa demande que l'habile coloriste exécuta une foule de scènes un peu lestes.

La révolution d'Angleterre allait changer les préoccupations de la famille royale. La violence des luttes religieuses mit tous les catholiques dans une position difficile et inquiétante. Wouters effrayé quitta l'île orageuse, où la persécution pouvait s'attaquer à lui. Comme un enfant qui cherche la sécurité près de sa mère, quand un péril le menace, le peintre se retira d'abord dans sa ville natale. Mais il retourna promptement à Anvers et fut nommé doyen de l'académie en 1648. Il mourut onze ans après d'une manière assez mystérieuse. Descamps

nide Veneres, deprehensamque ab Actæone Dianam, similesque spurcitias, ea arte ut condiscipulum suum Van Dyck æquare putaretur et, æque ac ille, Titiani nitore proximè assequi. *Annales antverpienses*, t. V, p. 161.

[1] Papebrochius, t. V, p. 160. — Houbraken, t. II, p. 13.

[2] La date assignée par tous les auteurs à ce changement de condition, me fait douter que Wouters ait vu le jour en 1614, comme on l'admet généralement. D'après cette donnée, il n'aurait eu que vingt-trois ans lorsque mourut l'ambassadeur d'Autriche. Si jeune encore, pouvait-il s'être fait une brillante réputation, avoir séjourné à Vienne et en Angleterre? Quel âge avait-il donc lorsque Ferdinand II s'éprit de son talent?

rapporte qu'il fut tué d'un coup de pistolet, sans qu'on ait jamais pu savoir qui avait tiré sur lui. Papebroeck déclare ignorer la cause de son décès [1]. Suivant Immerzeel, ses paysages ont un coloris agréable, mais se distinguent surtout par l'excellence de la perspective aérienne : ils semblent profonds et spacieux comme une campagne véritable. Wouters a peint aussi de grands ouvrages, qui sont moins estimés. La couleur en est souvent lourde, dit-on, et il y règne des teintes jaunâtres qui ne charment point la vue.

Voilà tout ce qu'on peut dire du talent de ce paysagiste. Que sont devenus ses tableaux? Nul ne le sait [2]. Abstraction faite de ceux que j'ai décrits plus haut, je n'en ai pas vu un seul mentionné dans les catalogues des galeries et collections européennes. On en retrouverait sans doute, si on fouillait avec soin les cabinets des amateurs, si on allait voir patiemment les expositions qui précèdent les ventes publiques. Mais que de temps, que de persévérance il faudrait pour obtenir quelques résultats! Que de fonds dévorerait cette lente et pénible recherche!

Déodat van der Mont, qui, ayant fait un long séjour en Italie, donna une forme italienne à son nom, si bien qu'on l'appelle encore Del Monte ou Delmonte [3], eut pour lieu de

[1] « A. C. MDCLIX. Sub idem tempus, nescio an ex eadem causa (peste), obiit celebris valde Pictor Franciscus Wouters, Rubenii discipulus. » *Annales antverpienses*, loc. cit. On trouve dans les volumes de Descamps plusieurs faits que ne relatent pas les historiens originaux et dont il devait sans doute la connaissance à des manuscrits ou à des traditions verbales, éteintes depuis lors. On a constaté, par exemple, qu'il fit usage d'un travail manuscrit, intitulé : *Beschryving der Kerken van Antwerpen door den Kunstschilder Jacobus de Witte.* La bibliothèque de Bourgogne possède maintenant cet ouvrage, auquel un nommé Mols a joint des notes.

[2] On en voyait un jadis, à Paris, chez le comte de Vence, qui représentait la mort de Sénèque et portait la date de 1652.

[3] Son véritable nom, *Van der Mont,* se trouve dans les *Annales anver-*

naïssance la ville de Saint-Trond, dans le duché de Limbourg. Michel le déclare né à Anvers, mais il y fait naître tous les hommes célèbres. Déodat était d'une bonne famille et vit le jour en 1581. Son heureuse intelligence lui permit de recevoir une brillante éducation : la plupart des sciences lui devinrent familières, la géométrie et l'astronomie spécialement, ce qui ne l'empècha point d'étudier les beaux-arts, mais surtout la peinture, et d'y réussir. Il fut reçu franc-maître de l'académie de Saint-Luc en 1609, et l'article du *Liggere* le désigne comme fils de maître. Il est donc manifeste que son père exerçait un art quelconque. En 1610, il eut lui-même pour élève un nommé Thomas Morren. Ses talents et ses connaissances le firent rechercher par le duc de Neubourg, qui l'attira dans son château, l'y garda longtemps et lui donna des lettres de noblesse [1]. Il était à la fois son peintre et son architecte principal. Le mérite de Déodat lui valut aussi l'honneur d'être employé tout jeune par le roi d'Espagne, comme ingénieur militaire; le monarque le récompensa généreusement et lui accorda plusieurs priviléges. On ne manqua point de les lui contester par la suite; mais alors Philippe IV, prenant lui-même sa défense, écrivit à son frère don Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, pour lui intimer l'ordre de rétablir Van der Mont dans ses fran-

soises de Papebroeck et dans le certificat de Rubens, que nous donnons plus bas. Le *Liggere* l'appelle *Deodati van Dermonde*; Cornille de Bie et Houbraken, par une sorte de compromis, *Deodatus del Mont*, mêlant de la sorte le latin, l'italien et le flamand. Campo Weyerman écrit : *Deodaat del Mont.*

[1] M. de Laet a eu tort, par conséquent, de dire qu'il était noble de naissance ; cette erreur vient de Campo Weyerman, qui a mal compris Houbraken et trompé Descamps. Le texte de Cornille de Bie ne laisse aucun doute à cet égard. Le catalogue du musée d'Anvers renferme d'autres méprises plus ou moins graves, que nous avons rectifiées au fur et à mesure, sans avertir le lecteur.

chises et de les faire respecter. Les archiducs Albert et Isabelle lui avaient accordé une rente viagère, capable de payer tous ses frais de maison [1]. Il fut non-seulement le disciple de Rubens, mais son ami le plus intime. Houbraken prétend qu'il accompagna le grand dessinateur dans toutes les villes de l'Italie. Un certificat latin que Pierre-Paul lui donna par-devant notaire, en 1628, le constate d'une manière positive. Cet acte singulier contient d'ailleurs d'assez nombreux détails sur les faits et gestes de Van der Mont. Je ne sais pourquoi on l'a laissé enfoui dans le *Cabinet d'or ;* comme ni Descamps, ni personne ne me paraît l'avoir lu, qu'il est d'ailleurs fort curieux, je vais le traduire tout entier. Cornille de Bie nous annonce qu'il l'a copié lui-même sur le texte original, avec le plus grand soin.

Au nom du Seigneur, *amen.*

A toutes les personnes qui verront, liront ou entendront lire le présent acte légal, savoir faisons : que l'an du Christ mil six cent vingt-huit, le dix-neuf du mois d'août, en présence de moi, Pierre de Breuseghem, notaire, reconnu et approuvé par le conseil royal du Brabant, et en présence des témoins soussignés, a comparu personnellement l'illustre sieur Pierre-Paul Rubens, noble chambellan de la sérénissime Infante qui gouverne heureusement ce pays, artiste connu dans presque tout l'univers et sans contredit le prince des peintres de notre siècle, lequel, acquiesçant à la juste demande du noble sieur Déodat van der Mont, à savoir qu'il rendît témoignage à la vérité par un serment solennel, entre

[1] Deinde perpetua ad victum omnem pensione stabilitus ab archiducibus Alberto et Isabella erat. *Papebrochius*, t. IV, p. 436.

les mains de moi, notaire, comme étant un personnage public et autorisé, a dit, affirmé et déclaré connaître parfaitement la vie, les mœurs, les sentiments religieux, le nom et la réputation du sieur Déodat, attendu qu'il l'a installé chez lui et reçu à sa table, il y a de longues années, pour lui apprendre la peinture. Le sieur Déodat y réussit tellement bien, à partir des principes, qu'il fit en peu de temps des progrès merveilleux, tandis que son maître parcourait diverses contrées, notamment l'Italie, où le sieur Déodat l'a suivi en tous lieux et sur toutes les routes. Or, il s'est montré si constamment docile, intègre, véridique, adroit, zélé pour l'étude de son art et des autres arts libéraux, probe, honnête et humain, il a spécialement révélé tant de ferveur à l'égard de la vraie religion catholique, apostolique et romaine, et en a pratiqué les maximes avec tant de persévérance, qu'il a non-seulement tout à fait contenté son maître et lui est devenu cher, mais a charmé tous ceux qui l'ont connu. Enfin, le temps convenu étant écoulé, le dit sieur Déodat, en présence de ses parents réunis, a honorablement et affectueusement pris congé du sieur Rubens, qui lui a donné de grands éloges; ensuite, s'étant marié, il a mené dans cette ville une conduite si honnête, si louable et si digne, qu'il s'est acquis la bienveillance et l'amitié de tous ceux qui ont eu affaire à lui : son ancien maître principalement a eu lieu de s'en féliciter. Aussi, comme l'on parlait, pour ainsi dire, chaque jour des faits que le sieur Rubens vient d'attester, le dit sieur Déodat le pria de vouloir bien les certifier en bonne forme, par un ou plusieurs actes légaux, lesquels ont été rédigés à Anvers, dans la maison du sieur comparant, sous les yeux de Juste Egmont et de Guillaume Paneels, appelés pour

confirmer les dires précédents, venus et requis de ce faire. Et ledit comparant a signé de son nom cette déclaration dans le registre de mon étude. En foi de quoi j'ai signé le présent acte, à ce prié et requis.

Pierre de BREUSEGHEM, notaire.

Juste EGMONT, Guillaume PANEELS, témoins.

Nous soussignés, attestons et certifions que Pierre de Breuseghem, lequel a rédigé et signé l'acte ci-dessus, est notaire public, résidant en cette ville d'Anvers, où il jouit de l'estime et d'une bonne renommée, où l'on a toujours eu, où l'on a encore pleine confiance dans les écrits portant sa signature, qu'ils aient un caractère légal ou non.

Fait à Anvers, le vingt-six août mil six cent vingt-huit.

J. WAERBEQUE, notaire. L. DE HALLE, notaire.

M. DE COUWENBERGHE, notaire.

Le ton majestueux de cette pièce authentique, les éloges que Rubens s'y laisse décerner d'une manière presque officielle, l'importance qu'y attachait Van der Mont, prouvent de quelle renommée, de quelle influence jouissait alors le grand homme. Il donnait des passeports, comme un roi. Un autre de ses élèves, Lucas Fayd'herbe le sculpteur, obtint de lui un acte pareil, que nous citerons plus bas. Ces deux artistes ne furent sans doute point les seuls qu'il recommanda ainsi.

« Outre les tableaux de Déodat qui répandent sa gloire à l'étranger, dit le pesant Houbraken, on voit de lui à Anvers, chez les religieuses appelées *Falcontines*, un morceau d'autel retraçant l'Adoration des Mages, où l'on remarque une belle ordonnance, une exécution facile et un

vrai talent. La cathédrale possède un autre ouvrage du même artiste, représentant la Transfiguration. Un Portement de croix, placé dans l'église des Jésuites, témoigne aussi de son habileté [1]. »

Comme il avait étudié l'astronomie, confondue pendant tout le moyen âge avec l'astrologie, le vulgaire eut la simplicité de croire qu'il avait pronostiqué le jour et l'heure de sa mort. Cornille de Bie affirme gravement que la prédiction se trouva juste. A son compte et à celui de tous les historiens de l'art flamand, il aurait terminé sa carrière le 25 novembre 1634. Mais alors que devient la lettre adressée par le roi d'Espagne à son frère le gouverneur des Pays-Bas, en faveur de notre artiste? L'entrée du Cardinal Infant dans la ville de Bruxelles n'eut lieu que le 3 novembre de cette même année, vingt-deux jours avant l'époque où Déodat aurait cessé de vivre. C'est pendant ce court intervalle que le monarque eût pris en main la cause de Van der Mont et lui eût fait restituer ses priviléges? Cela me semble d'autant plus douteux qu'il aurait pu manifester ses intentions de vive voix au jeune prince. Il y a donc ici une erreur de chiffre et je crois même une simple faute d'impression, copiée par tous les historiens. Le Liggere constate qu'un *sieur Théodati van Dermonde,* membre de la ghilde, acheva son terrestre pèlerinage dans l'année 1644-1645. Or, Papebroeck fait justement mourir vers cette époque l'artiste qui nous occupe [2], quoiqu'il se trompe aussi d'une année. Un document plus positif encore rend tout débat

[1] *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*, t. I, p. 96.

[2] « A. C. MDCXLIII. Die 25 novembris, obiit *Deodatus van der Mont*, alias *del Mont;* Trudenopoli in Brabantia natus anno MDLXXXI. » *Papebrochius*, t. IV, p. 456. — 43 au lieu de 34 ; c'est une transposition de chiffres, commise par l'imprimeur de Cornille de Bie.

impossible. Nous voulons parler d'une note relative à son service funèbre, qu'on lit sur un des registres mortuaires de l'église Saint-Jacques, déposés maintenant à l'hôtel de ville. La voici : « Novembre 1644. Item le 27 a eu lieu au chœur le service funèbre du sieur Déodat del Mont, peintre, demeurant rue du Prince, derrière la chapelle de Grâce. Trente-six flambeaux, trois autels tendus de taffetas blanc. Racheté, au prix de 2 florins 8 sous, les messes funéraires [1]. Philippe, aux quatre couronnés [2]; huit musiciens, exécuté le *Dies iræ* et le *Miserere*; pendant l'offertoire, il a été donné 8 florins 4 sous. — Total, 47 florins 12 sous. »

Cette note prouve que Déodat mourut dans l'opulence, puisqu'on lui fit un service de première classe et qu'il habitait d'ailleurs une des plus belles maisons de la rue du Prince.

Une fille de Van der Mont, née en 1616, devint la femme d'Albert Rubens, fils aîné de Pierre-Paul, union qui resserra sans doute l'amitié des deux peintres. Elle mourut de chagrin, à l'âge de trente-neuf ans, après avoir perdu coup sur coup son fils et son mari. Nous avons rapporté plus haut son épitaphe [3]. Le portrait de Déodat, peint par Van Dyck, a été gravé par Lucas Vorsterman.

Une *Adoration des Mages*, qu'il avait exécutée pour le maître-autel des Falcontines, était regardée comme son

[1] « C'est-à-dire que, moyennant le rachat de 2 florins 8 sous, la famille du maître n'a pas fait célébrer, pendant le temps accoutumé, les messes de *requiem* auxquelles on avait l'habitude d'inviter les parents et les amis du défunt. Les 2 florins 8 sous tenaient lieu du droit qui serait revenu à l'église, en cas d'autre détermination. » Note de M. Théodore van Lerius; *Notice sur le catalogue du musée d'Anvers*, p. 29-30.

[2] Prénom et domicile de l'entrepreneur des pompes funèbres.

[3] Page 188.

chef-d'œuvre, selon le témoignage de Papebroeck [1]. Elle disparut quand Joseph II supprima le monastère. La confrérie des gens mariés, dont les Jésuites étaient les fondateurs et les directeurs, possédait également une *Adoration des Mages,* due au pinceau de notre artiste, et un second tableau, qui représentait le *Sauveur accablé sous le fardeau de la croix* [2]. Anvers perdit ces grandes compositions, quand l'ordre des Jésuites fut annulé par Clément XIV.

La *Transfiguration* qui ornait jadis la cathédrale, se voit maintenant au musée d'Anvers. Elle surmontait l'épitaphe du chanoine Philippe-Emmanuel Trogney, mort en 1614 ; elle doit par conséquent avoir été peinte peu de temps après cette dernière date. A en juger d'après la description du catalogue, ce doit être une œuvre importante, mais je l'ai cherchée en vain dans les salles de la pinacothèque flamande. Les uns m'ont dit qu'elle était entre les mains des restaurateurs, d'autres qu'elle avait été mise au grenier, ce que je croirai difficilement. Le livret nous annonce que les personnages en sont plus grands que nature [3].

Les élèves de Pierre-Paul dont il nous reste à parler,

[1] « Apud Falcontinas vero in summo altari pinxit idem *Deodatus* Dominicæ Epiphaniæ seu Adorationis mysterium, mira venustate commendabile, et æstimatum pro aliis tabulis quas tum pro hac civitate, tum pro aliis in Hannonia et Flandria elaboravit, usque in Italiam perlatis speciminibus. » *Annales antverpienses,* t. IV, p. 457.

[2] *Annales antverpienses,* p. 456-457.

[3] Faute de mieux, voici la description du catalogue. « Ce tableau se divise naturellement en deux zones. Dans la zone supérieure, le Christ apparaît entre Élie et Moïse. A sa gauche, et un peu plus bas, saint Pierre, saint Jean et saint Jacques, que Jésus avait emmenés sur la montagne, forment un groupe et semblent frappés d'éblouissement. A gauche, un homme, accompagné d'une femme et de deux personnages masculins, amène un possédé. A droite, saint Paul, entouré de nombreux apôtres, étend les bras pour chasser le démon du corps de l'adolescent. »

embarrassent encore plus l'historien que les précédents. Ou il n'existe d'eux aucun tableau connu, ou l'on ne possède aucun renseignement sur leur destinée, pas même les dates de leur naissance et de leur mort. Le lecteur, j'imagine, leur accordera peu d'intérêt. On ne se soucie guère, en général, de ces vaines ombres que dessine à peine un rayon de lune, dans les ténèbres de l'histoire. Et pourtant, quelques-uns de ces hommes exciteraient l'admiration de notre époque, si le temps ne les avait pas traités avec une impitoyable rudesse.

Parmi eux, il faut classer Gérard van Herp, qui passe pour avoir étudié sous les yeux de Rubens. Son nom et cette unique circonstance ne nous ont, je crois, été conservés que par la tradition. Nul historien ne le mentionne, à ma connaissance. D'une autre part, les registres de l'église Saint-Jacques, à Anvers, nous apprennent qu'il y fut baptisé le 5 octobre 1605; il était fils de Jean van Herp et d'Élisabeth Gelders, qui appartenaient tous deux à de très-bonnes familles. Mais voici une difficulté. Les archives de Saint-Luc constatent l'existence de dix Van Herp ayant cultivé la peinture, et pas un seul ne porte le prénom de Gérard. En 1627, Henri van Herp entra comme élève chez Adam van Noort, et fut reçu maître en 1637; en 1629, Guillaume van Herp se mit sous la direction de Jean Buurmans et fut reçu maître en 1638. L'élève de Rubens ne serait-il pas le premier, qui se façonna d'abord dans le même atelier que Pierre-Paul et vint ensuite demander au grand coloriste de plus hautes leçons? Jordaens avait procédé de la même manière. Il est remarquable d'ailleurs que pas un seul disciple de Rubens ne soit inscrit comme tel sur le *Liggere*. Le fameux Anversois n'aimait point à conduire les talents

novices par la lisière. Les archiducs Albert et Isabelle l'avaient d'ailleurs affranchi des statuts qui gouvernaient la confrérie de Saint-Luc, et lui avaient permis d'enseigner librement la peinture. Mais cette dernière circonstance ne donne-t-elle pas lieu de supposer que Gérard van Herp, celui dont nous possédons l'acte de baptême, put être formé par l'illustre coloriste, sans qu'il nous en reste aucun témoignage écrit? De nouveaux documents sont indispensables pour résoudre ces embarrassantes questions [1].

Deux tableaux que les connaisseurs lui attribuent et que possèdent deux habitants de Malines, m'ont paru des œuvres supérieures. L'un, appartenant à M. Dusart, rue de Bruhl, figure le retour de Jephté. Vainqueur des Ammonites, le juge imprudent arrive par la droite, monté sur son cheval et suivi de ses troupes. Le voilà devant sa maison, et il a fait vœu de sacrifier au Seigneur la première personne qui en sortira, pour le féliciter de sa victoire! Comment n'a-t-il pas prévu que ce serait sa fille, sa fille unique? L'aimable victime s'élance au devant de lui, gracieuse, légère, dansant et jouant du tambourin. A cette vue, le capitaine hébreu déchire ses vêtements et regarde le ciel avec une expression de désespoir.

[1] Voici les autres peintres du nom de Van Herp que l'on trouve mentionnés sur le Liggere :

1603. Henri van Herp entre dans l'atelier de Henri van Balen.
— Nicolas van Herp devient élève du même artiste.
1626. Guillaume van Herp entre chez Damien.
1642. Herman van Herp est reçu maître et meurt la même année.
1652. Henri van Herp entre chez Thomas van Abshoven.
1665. Norbert van Herp, fils de maître, est reçu maître.
1686. Pierre van Herp, fils de maître, est reçu maître.
— François van Herp, fils de maître, est reçu maître.

(Communiqué par M. P. Génard.)

L'amère douleur qui contracte sa figure va bientôt remplir ses yeux de larmes. Jamais peut-être chagrin n'a été mieux rendu. Le noble maintien du chef israélite contribue d'ailleurs à augmenter l'effet qu'il produit. Etonnée de l'affliction peinte sur le visage de son père, la jeune fille se trouble et pâlit. Quel artiste a dessiné un front plus suave, des traits plus doux et plus charmants? La désolation même y prend un air de mélancolie. Son attitude n'est-elle pas ravissante? Ses épais cheveux, qu'agitent la brise et le mouvement de la danse, ne folâtrent-ils pas autour de sa tête avec une grâce incomparable?

Les acteurs secondaires ne méritent pas moins d'éloges. Près de Jephté, sur le premier plan, un robuste soldat, portant un faisceau de licteur, considère la jeune fille avec une morne tristesse. Les autres guerriers partagent sa douleur, et un petit nègre, qu'on voit au loin, tourne vers la belle et innocente victime des yeux pleins de compassion. Quoique livré à lui-même, puisque la bride flotte sur son cou, le cheval s'arrête et s'incline en arrière, comme s'il éprouvait un sentiment d'effroi. Les compagnes de l'aimable enfant, celles qui doivent bientôt pleurer avec elle sa virginité dans les montagnes, font de la musique pour témoigner leur allégresse imprévoyante : l'une joue de la basse, la seconde du triangle, la troisième de la guitare. Quelle attrayante musicienne que la dernière ! Comme ces deux plumes, rouge et blanche, parent élégamment ses beaux cheveux! Son type, sa pose, son expression, tout est parfait. Une petite fille qui chante, en se réglant d'après un livre ouvert, nous apparaît elle-même comme une incarnation de l'éternelle beauté.

La couleur de cette toile est chaude, fine, intense, et la vigueur des ombres n'en détruit, n'en amortit point l'éclat. Le cheval annonce que l'auteur peignait rarement des animaux, et le vêtement de la jeune fille, quoique drapé avec grâce, a trop d'ampleur. Voilà les seules critiques auxquelles donne lieu le Retour de Jephté, morceau admirable de sentiment, de dessin et de coloris.

Le second tableau, qui se trouve chez M. Morissens, a pour sujet l'Enlèvement d'Europe. Il y règne presque autant de poésie que dans l'autre. Les amies de la jeune fille viennent de parer, en badinant, le magnifique taureau où elle va s'asseoir : une guirlande de fleurs entoure le cou de l'animal, une draperie rouge cache ses reins. Debout devant lui, Europe lui présente sa main droite, qu'il lèche, pendant qu'un petit amour la tient par la gauche. Plusieurs rangs de perles ornent ses beaux cheveux, sur lesquels ondoie une plume d'un effet très-pittoresque. Ses compagnes montrent d'ailleurs des épaules magnifiques : l'une d'entre elles, à demi-nue et placée devant le taureau, a une grande tournure qui sent le style des maîtres. Des arbres, des taillis, composent un fond plein d'élégance. La couleur charme les yeux par son harmonie et sa finesse comme par son éclat. Cette toile rappelle beaucoup les petits tableaux de Rubens, ceux qu'il exécutait pendant sa vieillesse, quand la goutte lui rendait tout mouvement difficile. On retrouve là sa manière, mais adoucie, calmée, illuminée d'un reflet poétique.

Les deux morceaux que nous venons de décrire et d'apprécier classent Gérard van Herp dans le groupe d'élèves nobles et délicats que formaient près de Rubens

Van Dyck, Quellyn le vieux et Jean van Hoeck. M. Félix Bogaerts lui attribue un tableau de l'église Saint-Augustin, à Anvers, tableau faisant partie d'une suite de peintures qui racontent l'histoire du célèbre évêque [1], et le livret du musée de Bruxelles met sous son nom un saint Nicolas Tolentin s'apprètant à dire la messe. Ce dernier ouvrage est une production peu remarquable. Les types manquent d'élévation, le dessin de vigueur et les formes de pureté. La couleur seule charme la vue : elle est vraie, brillante et forte, mais n'a pas autant d'harmonie que celle de Rubens.

Le duc d'Aremberg possède de notre artiste un morceau bien supérieur, qui confirme nos observations précédentes.

Jean Thomas naquit à Ypres, vers l'année 1610. Rubens lui enseigna les secrets de son art, modela son talent de ses mains puissantes. Le goût des voyages, le désir, bien naturel chez un peintre, d'admirer les œuvres italiennes, le poussèrent à partir, jeune encore, pour la Péninsule, avec son ami Diepenbeck. Ils séjournèrent ensemble dans les différentes villes, étudièrent passionément les œuvres des grands maîtres et tâchèrent de lutter contre eux. L'évêque de Metz, appréciant le mérite de Thomas, lui offrit de venir habiter son palais, d'y exécuter de grands ouvrages : le peintre flamand accepta et fit ses adieux à Diepenbeck. Il travailla beaucoup en Lorraine et ses tableaux, se répandant peu à peu en diverses parties de l'Europe, lui conquirent une brillante renommée. En 1642, il était à Anvers, car il y obtint le droit de bourgeoisie. En 1662, l'empereur Léo-

[1] *Esquisse d'une histoire des Arts en Belgique, depuis* 1640 *jusqu'en* 1840, page 44.

pold l'attira près de lui et le nomma son peintre officiel : depuis lors, il ne quitta plus l'Autriche, et mourut à Vienne en 1673. C'est dans cette ville et dans celle de Metz qu'il faudrait faire des recherches, pour obtenir sur lui des renseignements biographiques et savoir ce que sont devenues ses productions. Le catalogue du musée de Cassel lui attribue deux toiles, dont l'une a pour sujet une école de peinture, l'autre une classe d'astronomie. L'église des Carmélites, à Anvers, renfermait jadis un tableau d'autel, où il avait représenté saint François à genoux devant la Fille de David et recevant d'elle le saint scapulaire. On prétend que ses œuvres annoncent une imagination fertile, sont abondantes, travaillées d'une main légère et charment les yeux par leur beau coloris. Les amateurs recherchent les calmes paysages qu'il a gravés et ornés de scènes mythologiques[1].

Houbraken avoue que Mathieu van den Berg ne montra jamais d'inspiration et suivit pas à pas les traces de Rubens avec une prosaïque docilité. Son père, Jean van den Berg, natif d'Alkmaar, avait lui-même appris la peinture sous les yeux de Henri Goltzius ; mais comme il était fils d'un magister et que celui-ci alla s'établir dans le Brabant, où il gagnait peu, Jean fut contraint de l'aider à tenir sa classe et abandonna quelque temps le pinceau pour la plume. Bientôt néanmoins il sut se ménager des heures de loisir et, oubliant le récitatif mo-

[1] Houbraken, t. I, p. 290. — Immerzeel. — Balkéma. — Le catalogue de Winckler cite de lui quatre pièces : 1° Un satyre pressant une bergère, morceau gravé par François van den Wyngaerde ; 2° le Sauveur auquel des anges apportent les instruments de la Passion, gravé par Corn. Galle ; 3° la Sainte Famille revenant d'Égypte, gravée à l'eau-forte par F. van den Wyngaerde ; 4° un ange gardien protégeant son pupille contre les vices, représentés sous la forme de bêtes monstrueuses. *P. de Baliu sculpsit.*

notone des écoliers, leur paresse ingénieuse et leurs traits de malice, goûta la douceur attachée aux travaux qu'on aime. Il avait fait la connaissance de Rubens, qui, loin d'assoupir son imagination, la stimulait et l'exaltait. Peu à peu le grand homme le prit en affection et, voyant sa répugnance pour la férule, ce sceptre des pédagogues, lui confia l'administration de ses terres. Presque tous ses biens étant situés dans les environs d'Ypres, Jean van den Berg dut y établir sa résidence. Ce fut là que son fils Mathieu vint au monde.

Ayant comme son père de la vocation pour les beaux-arts, il se trouva tout naturellement le disciple de Rubens. Mais la nature ne lui avait pas donné un génie inventif et le crayon lui était plus agréable que le pinceau. Il devint donc un très habile dessinateur. On le voyait toujours reproduisant sur le papier soit des objets réels, soit un beau tableau, car il était fort laborieux. La vieillesse même ne diminua point son activité. Ce qui lui manquait, c'était l'initiative : fidèle copiste, il ne pouvait rien tirer de son cerveau. Parmi les dessins nombreux qu'il exécutait, à peine quelques-uns étaient-ils le produit d'une inspiration personnelle. Cette tendance, au reste, se manifesta en lui dès ses débuts ; quand il étudiait chez Rubens, il avait fait le portrait de son père dans toutes les attitudes et sous tous les costumes. Les amateurs possédaient encore de ces effigies durant le siècle dernier.

Après la mort de Rubens, Mathieu van den Berg quitta Anvers pour la Hollande. Il fut reçu par la confrérie de Saint-Luc, à Alkmaar, le 1er juin 1646, et termina ses jours dans la même ville en 1687. L'église Sainte-Anne, à Bruges, possède de lui un tableau représentant saint

François en adoration devant le petit Jésus, que tient sa mère. C'est une copie d'après son chef d'atelier.

Nicolas van der Horst, peintre d'histoire et de portraits, a laissé moins de souvenirs encore. Né en 1598, à Anvers, il prit chez Rubens l'habitude de ce grand style, qui fait tant d'honneur au maître et aux élèves. Quand il se sentit capable de travailler seul, le désir de voir le monde lui mit en main le bâton du voyageur. L'Allemagne, la France, l'Italie devinrent l'une après l'autre le but de ses pérégrinations. Il séjournait dans les villes principales, et les tableaux qu'il exécutait alors lui acquirent une grande renommée. Elle le précéda comme une éloquente messagère, quand il voulut regagner son pays. Des motifs que l'on ne connaît pas, le déterminèrent à choisir Bruxelles pour lieu de résidence : il obtint les bonnes grâces de l'archiduc Albert, qui le nomma un des chefs de sa garde. Quoiqu'il semble étrange de voir un artiste remplir des fonctions militaires, il conserva ce poste même après la mort du souverain espagnol et ne cessa de l'occuper qu'en finissant de vivre. Comme ces places sont d'ailleurs de véritables sinécures, il put exercer librement son crayon et son pinceau. La tradition nous apprend que c'était un peintre habile, mais les libraires et graveurs lui demandèrent tant de dessins qu'il négligea souvent la palette. Les amateurs recherchaient jadis ces modèles, qui plaisaient en même temps par leur finesse et par leur correction. M. Winckler possédait trois gravures d'après Nicolas van der Horst : l'une représentait le corps du Sauveur, descendu de croix et entouré des saintes femmes qui le pleuraient ; les deux autres ne retracent que les monuments funèbres de Jean-Baptiste Tasse, père et fils.

La gloire de Rubens, propagée dans toute l'Europe, lui attira un élève du fond de la Suisse. Les esprits distingués semblaient accourir vers cette grande lumière, comme les oiseaux de passage volent, à la fin de l'automne, vers les climats où brille éternellement le soleil. Zurich avait vu naître Samuel Hofman en 1592 [1]. Il dessinait déjà très-bien, lorsqu'il résolut d'aller se mettre sous la tutelle de Pierre-Paul. Les leçons du grand homme lui profitèrent et il devint un peintre habile. Son intérêt lui conseillant alors de ne pas rester près d'un artiste fameux, qui absorbait toutes les commandes et toute l'attention, il quitta Anvers pour Amsterdam. Il y peignit des portraits aussi bien que des morceaux d'histoire, et se maria en 1628. Quelque temps après, l'amour de la patrie, le souvenir de ses belles montagnes lui inspirèrent le désir de retourner sur les bords du lac, où il avait joué pendant son enfance. Il exécuta parmi ses concitoyens des travaux qui lui firent beaucoup d'honneur : le duc de Milan voulut posséder plusieurs tableaux de sa main. Il finit cependant par aller s'établir à Francfort et semble y avoir été très-bien reçu, car on lui demanda une grande composition pour l'hôtel de ville. Mais la goutte le tourmenta de bonne heure et termina ses jours en 1640. N'étant plus retenue loin du Zuyderzée, sa veuve retourna dans la ville d'Amsterdam, où ses deux filles cultivèrent aussi la peinture et montrèrent du talent. On voit de Samuel Hofman dans l'Institut Stœdel, à Francfort-

[1] Campo Weyerman dit qu'il était le fils d'un ministre du saint Évangile, *was een pharheers zoon*. Le mot *pharheer*, qui n'est ni flamand ni hollandais, a embarrassé Descamps et il ne l'a pas traduit. Mais on ne peut y voir qu'une corruption du substantif allemand *pfarrer*, curé, pasteur; Campo Weyerman l'a employé avec une intention de couleur locale.

sur-le-Mein, le portrait d'une dame habillée en noir.

Il ne nous reste que de vagues indications sur Moeremans, Jean van Stok, Nicolaï et Pennemaeckers, formant, pour ainsi dire, l'arrière-garde de l'école. Moeremans se trouve cité dans le testament de Rubens; Jean van Stok, d'Anvers, et le frère Nicolaï, jésuite, sont mentionnés par M. Bogaerts [1], sans doute d'après une tradition orale, qui les fait élèves du grand coloriste. On voyait, dit-on, chez les jésuites de Namur, quelques tableaux du dernier, retraçant la vie et les miracles du Sauveur. Pennemaeckers figure dans le catalogue du musée d'Anvers, un morceau qu'on lui attribue ornant cette collection. Il représente le Christ qui monte au ciel, devant sa mère, saint Jean, saint Pierre et d'autres disciples. Le personnage principal, le Fils de l'homme, constate la descendance morale de l'artiste. Comme dessin, couleur, expression, il rappelle tout à fait la manière de Rubens; ajoutons qu'il mérite, sous ces divers rapports, les éloges des connaisseurs. Sa tournure et ses traits ont néanmoins quelque chose de sauvage. La tête de la Vierge et la tête de saint Jean ne laissent presque rien à désirer, mais on prendrait saint Pierre pour un gros moine bien repu, qui sort du réfectoire, l'œil animé par des libations plus ou moins abondantes. Les étoffes sont drapées avec une certaine gaucherie et n'ont point la splendeur qu'aime à leur donner l'école d'Anvers. Les autres parties du tableau ne fixent pas longtemps les regards. Les personnages se détachent sur un fond clair, sec et froid, autre déviation des habitudes flamandes.

[1] *Esquisse d'une histoire des Arts en Belgique, depuis* 1640 *jusqu'en* 1840, page, 45.

Pennemaeckers était frère dans l'ordre des Récollets ou Minimes : l'*Ascension* ornait la chapelle de Saint-Didace, qui faisait partie de l'église où ces religieux célébraient l'office divin. Elle surmontait l'épitaphe de Juste Canis, mort en 1664, et doit par conséquent avoir été peinte vers cette époque [1].

Michel énumère parmi les disciples de Pierre-Paul un certain Jean Victor, que d'autres ont nommé Victoor et Fictoor. Houbraken, Weyerman, Van Gool et Descamps ne le citent même pas. Oubli singulier, commis au préjudice d'un peintre si habile. Pilkington le fait vivre entre les années 1600 et 1670, mais Pilkington ne doutait de rien. Michel le croit natif d'Anvers, Immerzeel pense qu'il avait vu le jour en Hollande et pris les leçons de Rembrandt. Son véritable nom, d'après M. Van der Straelen, qui a eu entre les mains une foule de documents précieux, est Victor Wolfvoet. Il étudia réellement chez Pierre-Paul, mais semble avoir été plus tard influencé par le génie de Rembrandt. Sa manière a des affinités avec le style de ces deux grands maîtres, ce qui explique la dissidence des opinions. Wolfvoet transportait en partie dans les scènes de genre les grandes formes de Rubens, quoiqu'il aimât les sujets calmes, et sa couleur rappelle à certains égards celle de Rembrandt. Le Louvre possède deux tableaux de sa main. La *Jeune fille tirant la chaîne de son volet pour le fermer* est une œuvre exquise. On y trouve, dans les proportions habituelles de la nature, les fines qualités de Metzu. La force, la beauté, l'harmonie de la couleur méritent des éloges sans restriction. La tête est modelée avec une

[1] Catalogue du musée d'Anvers. — Notice sur ce catalogue, par M. Van Lerius, p. 51.

rare délicatesse. L'autre toile, *Isaac bénissant Jacob*, excite l'admiration la plus vive. On ne saurait croire combien est belle la figure du patriarche, qui se tient sur son séant, habillé d'un costume splendide et portant un bonnet garni de fourrures blanches. Son fils s'agenouille devant lui d'un air naïf. Rebecca debout, un doigt sur ses lèvres, a la tournure et les traits d'une commère flamande. De volumineux rideaux entourent le lit, et une échappée de vue laisse découvrir, dans une salle immense, Esaü revenant de la chasse.

La *Visitation* de Wolfvoet [1], que possède l'église Saint-Jacques d'Anvers, appartient surtout à l'école de Rubens. L'imitation de Pierre-Paul s'y trahit d'une façon évidente ; mais le clair-obscur est plus fortement accusé, le coloris plus doux, plus moelleux, moins brillant que sur les toiles du maître. Le type de la Vierge semble un emprunt fait au grand dessinateur flamand. On remarque d'ailleurs dans ce tableau une circonstance inusitée. Sainte Elisabeth, fléchissant le genou, s'incline sur le ventre de Marie, qu'elle touche de l'index de sa main gauche, avec un sentiment de vénération, comme si elle lui disait : « C'est là que le fils de Dieu se prépare à sauver le monde. » La Vierge appuie sa main droite sur l'épaule de la matrone, dans une attitude familière. Saint Joseph et saint Joachim, peints de couleurs très-sombres, se tiennent derrière les Juives prédestinées, qu'ils font ressortir. Deux petits anges, les mains pleines de fleurs, voltigent gaiement au-dessus des personnages. Ce tableau, du reste, n'a pas la même valeur que ceux de Paris.

[1] Prononcez *Ouolffout*.

Voilà tous les renseignements que j'ai pu glaner sur les élèves secondaires de Rubens. Comme un bon nombre d'entre eux ont été appelés à Vienne par les empereurs d'Allemagne, que plusieurs y sont morts, on trouverait sans doute de précieux documents, si on fouillait les archives de la maison d'Autriche. Un jour ou l'autre, un homme patient et laborieux entreprendra de lire ces vieilles annales, secouera la poussière dont le temps les enveloppe. Il ne faudrait pas cependant que cet investigateur tardât trop à commencer ses recherches : les toiles périssent, les insectes rongent les parchemins, les empires s'écroulent. Dans un petit nombre d'années peut-être, le fleuve éternel qui emporte l'homme et ses ouvrages, les monuments et les nations, aura balayé ces dernières traces d'une puissante école.

Quelques élèves de Rubens, après avoir manié le pinceau et tenu la palette, aimèrent mieux faire usage du burin : nous les avons réservés pour le dernier chapitre de ce volume.

CHAPITRE XVIII.

Antagonistes de Rubens.

Les Conservateurs. — Tous les hommes d'initiative ont à lutter contre les partisans de la routine et contre ceux qui conçoivent différemment le progrès. — MARTIN PEPYN. — Absurdes propos des historiens sur son compte. — Sa véritable biographie. — Personne n'a pris la peine de regarder et de juger ses œuvres. — Il conserve obstinément la manière du XVIe siècle. — Son talent supérieur et son imagination poétique. — FRANÇOIS, JÉRÔME et AMBROISE FRANKEN. — Ils suivent la même ligne que Martin Pepyn. — CORNEILLE DE VOS. — Sa biographie. — Élégance archaïque de son style. — SIMON DE VOS. — Le génie de Van Eyck lutte contre celui de Rubens jusque dans son atelier.

Tous les grands fleuves ont des remous et des contre-courants, produits par la rapidité même de leur marche, par le poids de leurs flots, qui se heurtent contre les sinuosités de leurs bords. Un fait identique s'accomplit à l'égard des idées importantes, aussi bien que des hommes supérieurs : les sots ne les comprennent point, les gens routiniers les blâment, de nombreux antagonistes les harcèlent. Partout ils vont répandant la vie, et partout ils rencontrent des obstacles. Leurs adversaires leur doivent souvent jusqu'à la force négative dont l'esprit de

contradiction les anime : quand le génie cesse d'affirmer, quand il disparaît dans les ténèbres de la mort, ses opposants ne savent plus que dire. Leur misère intellectuelle devient alors manifeste : eux qui jasaient et péroraient d'un ton si belliqueux, gardent maintenant le silence de l'idiotisme. N'oublions pas les faux ennemis, les faux partisans, les hypocrites et les spéculateurs de diverses natures, qui exploitent tous les mouvements, toutes les passions, toutes les espérances de l'humanité, reptiles sillonnant les limons de l'histoire, où ils cherchent leur nourriture et trouvent à s'engraisser.

Un artiste comme Rubens devait avoir l'honneur de faire naître des haines plus ou moins profondes, des rivalités plus ou moins opiniâtres. Chacun, près de lui, se trouvait gêné ou éclipsé; on le surchargeait de commandes, on lui prodiguait les éloges, et l'on oubliait ses confrères. Ses propres disciples étaient contraints de fuir leur patrie, de chercher ailleurs des succès; Van Dyck, François Wouters, Jean van Hoeck et d'autres encore furent, pour ainsi dire, bannis par sa gloire. Nous avons vu quelle peine David Teniers le jeune eut à prendre la place qui lui était due. Tous ces hommes de talent disparaissaient derrière l'homme de génie, comme, dans le phénomène charmant appelé *occultation,* les étoiles les plus brillantes disparaissent derrière le globe argenté de la lune.

Si les élèves de Rubens supportaient avec patience, avec déférence l'oppression involontaire dont il les accablait, d'autres dessinateurs, qui ne lui devaient rien, éprouvaient une sourde colère en se voyant négligés pour lui. Leurs opinions sur le but et les moyens de l'art n'étaient pas les mêmes, d'ailleurs ; ils avaient un goût dif-

férent, ils poursuivaient des résultats spéciaux, ou s'ils marchaient vers une fin pareille, n'avaient garde de marcher dans sa route. Ses antagonistes, divisés entre eux, formaient deux camps, celui des conservateurs et celui des révolutionnaires; les premiers se portaient les défenseurs de la tradition, les autres voulaient innover, mais non pas comme Rubens. Tous les réformateurs, politiques, religieux, littéraires, ont ainsi à lutter contre les partisans de la routine et contre ceux qui conçoivent différemment le progrès. Nous devons néanmoins nous hâter de reconnaître que les ennemis du fameux coloriste gardèrent une juste mesure : l'histoire des peintres d'Anvers n'offre pas ces hideuses violences, ces crimes, ces basses intrigues dont l'école italienne a été parfois souillée, qui ont, deux siècles durant, tenu l'école française immobile dans son berceau, comme un enfant rachitique.

Les conservateurs avaient pour chef un homme habile, que personne n'a jamais apprécié. Le nom de Martin Pepyn n'est guère connu, ses œuvres ne le sont pas du tout. Rien de plus grotesque et de plus faux que le peu de lignes écrites sur lui jusqu'à présent. Les critiques semblent avoir voulu faire assaut d'ignorance. Descamps avoue qu'il ne sait rien concernant sa biographie et n'a jamais vu un seul ouvrage de sa main. « On peut seulement en juger, dit-il, par le rapport de Rubens, qui était contemporain de Pepin. Ce dernier alla fort jeune à Rome, où il était regardé comme un grand peintre et où ses ouvrages furent recherchés. Sur le bruit qu'il allait quitter cette capitale pour descendre dans les Pays-Bas, Rubens en témoigna de l'inquiétude; mais peu de temps après, ayant appris que Pepin s'y était marié, et

qu'il était déterminé à y finir ses jours, il lui échappa de dire qu'il ne craignait plus personne qui pût lui disputer sa gloire dans les Pays-Bas. » Descamps a traduit d'Houbraken ces phrases absurdes : l'auteur hollandais ajoute que Pepyn mourut avant le chef de l'école anversoise [1]. Weyerman copie son prédécesseur, selon son habitude, et ajoute que Martin égalait Rubens à plusieurs égards. « J'ai vu de lui différents morceaux, nous annonce-t-il, et entre autres une Descente de croix, magnifique de dessin, magnifique de couleur, magnifique de tournure, trois fois magnifique par conséquent. » Pas plus que les deux autres historiens, il ne nous révèle soit l'époque où est né ce prétendu rival de Pierre-Paul, soit le moment où il a cessé de vivre. Immerzeel prétend qu'il a vu le jour dans la métropole du commerce belge vers 1578, et a terminé sa carrière dans la ville éternelle en 1642. Pas une de ces phrases qui ne contienne une erreur, pas un de ces chiffres qui ne soit inexact.

Martin Pepyn naquit à Anvers le 18 février 1575, selon toute apparence, car il fut baptisé le 21 du même mois, dans l'église Notre-Dame : il eut pour parrains Jean Patilia et Esther de Bruenne [2]. Son père, qui portait le prénom de Guillaume, était originaire de Bruxelles et fripier : mais il ne faut pas prendre ce mot dans le sens étroit ; le vieux Pepyn ne vendait pas seulement des costumes fanés ; il trafiquait en outre sur les tableaux, et son commerce devait ressembler à celui de nos marchands d'objets rares, curieux ou antiques. Il devint membre de

[1] *Schouburgh der nederlantsche Schilders en Schilderessen*, t. Ier, p. 78.

[2] Voici son acte de baptême d'après les registres de la cathédrale : *Btus Merten Papyn, filius Gieliæ Papyn et Lynken ; susc. Joannes Patilia et Hester de Bruenne.* (Note communiquée par M. Génard.)

la confrérie de Saint-Luc pendant l'année 1593. Sa femme se nommait Catherine van den Berch. Étant mort le 4 avril 1621, on l'enterra sous les voûtes de l'église des Dominicains, où sa compagne l'alla retrouver un peu plus tard[1]. Martin fut reçu franc-maître par la corporation de Saint-Luc, en 1600, comme fils de maître. Bientôt après il se déclara le prétendant de Marie Huybrechts, qui agréa son hommage. Le curé de Notre-Dame leur donna la bénédiction nuptiale le 1er décembre 1601. Notre artiste semble avoir été un homme pieux, aussi bien que son père. Guillaume était membre de la Sodalité, confrérie placée par les Jésuites sous l'invocation de la Vierge, et obtint deux fois le grade de *consultor* ou conseiller, la première en 1590, la seconde en 1609 : cette année même, à partir du mois de février, on n'y admit plus de célibataires. Martin s'y fit recevoir et prit place dans le conseil en 1614 et 1628. En 1615, sa femme mit au jour une fille, que l'on baptisa dans l'église Saint-André, le 15 mars, et que l'on appela Marthe. En 1619, elle accoucha d'une seconde fille, qui, le 13 février, reçut à Notre-Dame le prénom de Catherine. Dans l'église de l'hôpital Sainte-Elisabeth, à Anvers, se trouve un tableau de Pepyn, où l'on voit Robert Hubar, aumônier de l'établissement, couché sur son lit de mort

[1] Voici l'épitaphe qu'on lisait sur leur tombeau et que nous publions pour la première fois, comme l'acte précédent :

Sepulture van de eersamen
Willem Pepyn oudkleerkooper
sterf de 4 april
a° 1621,
en Catharina van den Berch
syn huysvr. sterf den 12 novemb.
a° 163...

(Communiqué par M. Théodore van Lerius.)

et vêtu de ses habits pontificaux ; il fut donc peint d'après nature. Ce qui achève de le prouver, c'est que le panneau porte le chiffre de 1624, année où décéda le prêtre. Martin exécuta pour la même chapelle, en 1626, deux triptyques signés et datés que l'on y voit encore. Un tableau du musée d'Anvers, *le Passage de la Mer Rouge*, offre aussi le millésime que nous venons de mentionner et le monogramme de notre artiste. La même année encore, Pepyn reçut comme élève François van Boost. En 1632, Antoine van Dyck peignit son portrait ; on lit au bas de la gravure, exécutée par Bolswert, l'inscription suivante : *Me pictorem pictor pinxit D. Antonius van Dyck, eques illustris, a° D.* 1632, *æt. meæ LVIII*, c'est-à-dire : — Moi peintre, j'ai été peint par maître Antoine van Dyck, célèbre chevalier, l'an du Seigneur 1632, dans la cinquante-huitième année de mon âge. — Cette dernière indication prouve que le portrait fut exécuté postérieurement au 18 février 1632. Sur le tableau de Notre-Dame, qui représente saint Norbert agenouillé devant l'ostensoir, se trouve le chiffre de 1637. Enfin, dans l'église Saint-Paul, appartenant aux Frères-Prêcheurs ou Dominicains, une Sainte Famille dont nous parlerons plus bas, ornait le monument commémoratif qu'un nommé Cornelis Celi avait érigé pour sa mère, pour sa sœur et pour lui-même. Cette composition offrait la signature suivante : A° 1643 MA. PEPYN in. f.[1].

Ces documents authentiques prouvent de la manière la plus victorieuse qu'il n'est pas né en 1578, qu'il ne

[1] *Almanak der St-Lucas gilde voor* 1854. L'article est de M. Théodore van Lerius, qui dit tenir en grande partie ces renseignements de feu Jean-Baptiste van der Straelen. Les faits que nous alléguons et que ne renferme point la notice nous ont été communiqués directement par M. Van Lerius.

s'est pas marié en Italie, qu'il ne s'y est pas fixé, qu'il n'y est pas mort : ils démontrent même jusqu'à un certain point que le prétendu rival de Pierre-Paul n'a jamais franchi les Alpes, induction pleinement confirmée par le caractère de ses tableaux. En 1653-1654, sa fille Catherine fut promue à la maîtrise de Saint-Luc : elle s'était adonnée au portrait.

Les bavardages d'Houbraken sur l'inquiétude causée à Rubens par Martin Pepyn, sur la joie du grand homme en apprenant que son rival s'était pour toujours établi dans la péninsule italienne, avaient fortement excité ma curiosité.— Un peintre capable de faire trembler le chef de l'école anversoise devait posséder un bien beau talent, me disais-je, et mérite une soigneuse étude. — J'étais donc impatient d'examiner ses ouvrages, de mesurer ce colosse réputé si formidable. Je pris en conséquence la route de l'hôpital Sainte-Elisabeth, où deux grands triptyques devaient me permettre de l'apprécier. On m'introduisit dans la chapelle silencieuse, on me mena devant les retables, et je fus saisi d'étonnement.

Si ces œuvres importantes n'avaient pas été signées et datées, si elles ne se trouvaient pas depuis deux siècles dans le même édifice et n'étaient pas à l'abri de toute contestation, je les aurais crues de Michel Coxie ou de Bernard van Orlay. Tout individu familiarisé avec l'histoire de la peinture flamande, auquel on montrerait ces pages, sans lui laisser voir la double inscription et sans lui donner aucun renseignement, les jugerait comme moi bien antérieures au moment où l'artiste les a tracées. Elles semblent avoir été peintes en 1526 et non pas en 1626. Quoique cette différence puisse paraître énorme, elle est réelle, manifeste, indubitable : le style nous re-

porte à cent ans de la date. Mais si Bernard van Orlay ou Michel Coxie avait exécuté ces productions, ce seraient leurs chefs-d'œuvre, car il y règne une grande habileté pittoresque et un sentiment poétique des plus gracieux.

Un de ces retables, placés chacun sur un autel, à gauche et à droite du chœur, représente divers épisodes tirés de la vie de saint Augustin. Au milieu, saint Ambroise administre le baptême au futur prélat : sa mère Monique avait toujours demandé à Dieu sa conversion et elle lève les mains vers le ciel pour lui témoigner sa reconnaissance. Parmi les nues planent de grands et de petits anges.

Les volets tournent sur des pivots et sont peints sur les deux faces : celui de gauche nous montre saint Augustin recevant le sacre épiscopal, puis, de l'autre côté, distribuant des aumônes aux pauvres. Le vantail droit nous met aussi en présence du célèbre docteur de l'Église, qui, malade et couché, impose les mains à un jeune garçon [1]; le revers du panneau figure un homme, une femme et deux enfants, marchant d'un pas précipité : ils accourent sans doute vers le défenseur de la foi, pour qu'il les bénisse avant de mourir.

Un des volets porte la signature : *Martinus Pepyn in. f. anno dni* 1626.

Le second retable est consacré à sainte Elisabeth de Hongrie. Sur le panneau du milieu, elle distribue aux

[1] L'artiste a probablement voulu peindre la scène suivante, que raconte la Légende dorée : « Un malade vint près de lui, lui demandant avec instances de lui imposer les mains et de le guérir. Et Augustin lui répondit : — Que dis-tu là, mon fils? Penses-tu que s'il dépendait de moi de t'accorder ce que tu demandes, je ne me guérirais pas moi-même? — Mais le malade insistait, disant qu'il lui avait été prescrit, dans une vision, d'aller trouver Augustin, qui devait le guérir. Voyant sa foi, l'évêque pria pour lui et le guérit. » Tome Ier, page 317.

pauvres ses bijoux ; sur le volet droit, elle lave les pieds des malades dans l'hôpital fondé par elle à Marbourg, puis nous la voyons au lit de mort, assistée d'un moine Dominicain. Sur le volet gauche, une foule d'indigents se pressent pour obtenir une part de ses libéralités : la légende rapporte que neuf cents malheureux vinrent la solliciter en un seul jour. La dernière page nous montre le Christ recevant au ciel la pieuse princesse.

Un de ces derniers vantaux porte une signature presque effacée; mais on peut lire encore : M. PEPYN IN. F.

Les deux triptyques forment donc en réalité dix tableaux, groupés cinq par cinq. Ils suffiraient déjà pour étudier et caractériser la manière de l'auteur. On ne peut rien voir de plus curieux assurément. Tout y annonce la ferme volonté de n'admettre aucune des innovations qui, pendant la seconde moitié du XVIe siècle, changèrent les habitudes de l'art flamand. La couleur, fine, serrée, polie comme de l'émail, rappelle les procédés des peintres brugeois; les sentiments pieux, tranquilles et doux, exprimés sur les figures, brillent là comme un dernier reflet du style de Van Eyck et de Hemling. L'élégance des types, la minutieuse vérité du travail, la paisible et vivante justesse des attitudes augmentent le charme de ces productions. Martin Pepyn était un habile et sage conservateur, qui ne gardait du passé que les éléments précieux. Intelligence singulière, attardée d'un siècle et se délectant dans la poésie d'un autre âge !

Le baptême de saint Augustin est un morceau parfaitement composé, où le champ de la peinture se trouve rempli avec un grand bonheur. Pâle d'émotion, le catéchumène agenouillé tourne vers le ciel des regards qui expriment la dévotion la plus enthousiaste.

Derrière lui on remarque une figure d'un autre caractère : c'est un diacre, sur le visage duquel brillent la fraîcheur, la jeunesse et la bonté. Près de l'exaltation religieuse, qui élève l'homme au-dessus des conditions de la vie actuelle, on voit ainsi resplendir les attributs qui la rendent aimable. Les autres personnages sont d'une vérité commune et nous rapprochent encore davantage du monde réel. Ils forment contraste avec l'imposant néophyte, sans tomber dans la grossièreté. Les pauvres qui reçoivent les aumônes du saint orateur, sont de quelques degrés plus vulgaires : nous arrivons ainsi peu à peu au comique; par leurs traits, leur expression, leurs attitudes, la mendiante et son enfant provoquent le sourire. Augustin malade nous ramène à l'idéal : son noble visage respire la calme fermeté que donnent les convictions.

Sainte Élisabeth distribuant aux pauvres ses bijoux est encore une scène très-bien composée. La princesse occupe le milieu du panneau, et des anges qui planent dans le ciel lui apportent une couronne. Sa tête charmante réunit toutes les grâces morales : elle exprime la piété, la douceur, le désintéressement, la bienveillance et la modestie. Un homme placé derrière elle, qui porte une corbeille pleine de présents, deux femmes et deux jeunes garçons qui la contemplent, passent pour être le donateur et sa famille ; comme une des spectatrices penche déjà vers le déclin, et que l'autre n'a pas encore perdu la fraîcheur des beaux jours, on peut voir dans la première l'épouse du commettant et sa fille dans la seconde. Ce sont d'excellents portraits, pleins de finesse, de vérité, d'animation, et qui présentent tout le relief de la vie. Un groupe de pauvres est conçu, exécuté avec un

sentiment de poésie germanique, à la façon de Schiller ou d'Owerbeck. Une mendiante, assise sur la terre nue et portant un nourrisson endormi sur ses genoux, sourit à son petit garçon en chemise trouée, qui, ayant reçu d'Élisabeth une chaîne d'or, la montre à sa mère, tout rayonnant de joie. Pauvre femme ! elle songe, en voyant ce métal précieux, pendant combien de semaines il lui fournira du pain pour ses enfants ! Elle est jeune encore ; le temps et l'habitude de la détresse n'ont point endurci son cœur ; elle éprouve dans toute leur amertume les souffrances de la misère, et tressaille d'espoir aux consolations inattendues que le bon Dieu lui envoie !

Personne, je pense, ne verra sans plaisir la sainte lavant les pieds d'un malade. Dans son humble attitude, elle conserve toute sa grâce et toute sa dignité. Une charmante jeune fille tient près d'elle un vase rempli de parfums. Mais ce qu'il y a de plus admirable, c'est l'expression du malheureux dont elle se fait la servante, à l'imitation du Christ. L'étonnement, la reconnaissance, la vénération et la piété se disputent les traits du brave homme. Quoi ! c'est la fille d'un monarque, la femme d'un landgrave, qui lui donne ces soins vulgaires ! Des mains si blanches, si délicates promènent l'eau lustrale sur ses pieds goutteux ! Il ne se figurait point avoir jamais un tel honneur.

La mort d'Élisabeth révèle également un esprit poétique. Assistée d'un moine noble et grave, elle écoute un ange, qui lui fait la lecture de ses bonnes actions dans le livre du Jugement. La piété la plus vive, le courage le plus ferme sont peints sur ses traits : son âme va quitter doucement notre monde périssable, au

bruit des paroles qui lui promettent un bonheur éternel. Le christianisme a rarement inspiré d'aussi heureuses conceptions. Ne semble-t-il point que je décrive une toile de Fra Angelico da Fiesole ou de Murillo?

La glorification de la sainte mérite encore de grands éloges. Quel enthousiasme religieux, quel sentiment de bonheur brillent sur son visage! Quelle beauté suave l'artiste a donnée au Fils de l'homme! Avec quel air noble, pensif et majestueux, il accueille la charitable femme! Un petit ange, placé au milieu des nues, ouvre les bras dans un transport de joie admirable; on dirait qu'il s'écrie : « Enfin, la voilà donc cette sœur bien-aimée que nous attendions! »

Martin Pepyn était, comme on voit, un homme d'un talent élevé, idéal : il possédait la fraîche et gracieuse imagination, la vive sensibilité que la nature octroie à quelques-uns de ses favoris, et qui ont répandu leur prestige sur les œuvres de Hemling, sur les pages d'Erasme Quellyn. Mais pouvait-il être pour Rubens un compétiteur dangereux? Pouvait-il inquiéter le grand coloriste, le violent et habile dessinateur? Je ne le crois pas. Le fils de Marie Pypeling avait un génie tellement supérieur qu'il comprenait, sans le moindre doute, le mérite de Pepyn. D'une autre part, il ne devait guère le louer qu'en souriant; l'obstination avec laquelle Martin s'enfonçait dans les ruines du passé, y vivait comme ermite et dédaignait le goût, les innovations, les tendances de son époque, devait lui sembler étrange. Pourquoi s'isoler ainsi du mouvement de l'humanité? Pourquoi se retirer au fond d'un vieil habitacle et y suivre de vieilles coutumes? Cet anachorète de la peinture ne pouvait nullement porter ombrage au grand

Rubens, qui, penché sur le cou de sa monture, se précipitait, bride abattue, vers l'avenir.

Dans la chapelle des mariages contiguë à l'église Saint-Paul, se trouve la Sainte Famille, qui décorait jadis le monument funèbre des Céli dans le temple même. Au milieu, la fille de David tient le petit Jésus, auquel sainte Anne présente une pêche : à droite et à gauche, on remarque plusieurs parentes de la divine Israélite, accompagnées de leurs enfants, et la variété de leurs attitudes fait ressortir l'élégance de leurs formes. On admire surtout parmi elles une ravissante jeune fille qui embrasse un des petits garçons. La vivacité affectueuse de son mouvement, la grâce de sa tournure et la beauté de ses traits éveillent dans le spectateur un sentiment poétique, font naître cette émotion idéale que tous les hommes recherchent, parce qu'elle est le plus noble, le plus pur et le plus intime de tous les plaisirs. Saint Joseph, saint Zacharie et Zébédée occupent à droite le fond du tableau; saint Joachim et trois autres personnages occupent la gauche. Dans le ciel planent cinq anges, dont deux suspendent une couronne au-dessus de l'enfant Jésus. Quoique l'ouvrage soit d'une bonne couleur, il brille principalement sous le rapport du dessin [1].

Les deux tableaux de Pepyn que renferme le Musée d'Anvers donnent lieu aux mêmes observations. Le premier, le *Passage de la mer Rouge*, porte la signature de l'auteur et la date de 1626. On le croirait du XVI[e] siècle. La couleur fine, dure, serrée, intense, luisante,

[1] Il orne l'autel. « Ce panneau, m'écrit M. Théodore Lerius, porte des traces évidentes de raccourcissement. La banderole qu'un ange tenait, en haut de la composition, a presque entièrement disparu. La date et la signature du maître ont eu probablement le même sort. Les glacis font défaut en bien des endroits. »

ne se rapproche en aucune façon de la méthode plus large et plus vraie que l'Europe entière adopta au XVIIe siècle. Je dis plus vraie, parce qu'elle reproduit mieux l'apparence des objets naturels. Les dimensions restreintes des personnages, dans cette œuvre comme dans les autres du même artiste, rappellent aussi les petites figures des peintres brugeois, qui rappellent à leur tour les pygmées des anciennes miniatures; car notre race a toujours été en grandissant sur les images coloriées des modernes. Il lui a fallu deux siècles et demi pour atteindre ses proportions réelles, pour s'échapper du royaume de Lilliput; Rubens, Michel-Ange, les peintres de coupoles, ont ensuite exagéré notre stature et nos formes. Federigo Zuccaro finit par tracer, à Florence, dans l'église métropolitaine, trois cents personnages hauts de cinquante pieds. Parmi eux il plaça un diable tellement énorme, que les autres colosses avaient l'air de bambins en comparaison. Ce fut le dernier terme de cette progression géométrique : il n'y avait pas moyen de la pousser au delà.

Le *Passage de la mer Rouge* offre quelques jolies têtes, bien dessinées; Pharaon, se sentant perdu, lève les deux mains vers le ciel, dans une attitude tragique [1].

L'autre morceau décorait jadis la salle où la confrérie de Saint-Luc tenait ses réunions. Il figure le patron de la ghilde prêchant la parole de Dieu, et l'archaïsme y

[1] Voici comment le livret du musée d'Anvers décrit cette toile : « L'armée égyptienne périssant dans les flots occupe à gauche à peu près le quart de la composition. Moïse, placé sur une côte élevée, maudit les persécuteurs de le population israélite, représentée par une foule de personnages en costume flamand de l'époque du peintre, qui presque tous emportent quelque meuble ou ustensile de ménage. A l'angle de droite est assise une mère donnant le sein à son enfant. »

domine encore plus que dans le précédent. Les contours sont très-arrêtés, même un peu durs. Comme le saint endoctrine le menu peuple, ses auditeurs ont des types vulgaires, sans beauté, mais énergiques. Une vive expression anime leurs traits basanés. L'apôtre lève sa main droite vers le ciel et appuie la gauche sur sa poitrine, dans une attitude éloquente et vraie. Sa tête mâle, un peu rustique, empreinte de tristesse, ne manque pas d'originalité. Son manteau rouge brille d'un éclat merveilleux.

L'attachement de Pepyn aux vieilles coutumes était si opiniâtre, qu'il repoussait les moindres innovations. Les peintures que nous venons de décrire sont exécutées sur panneau; l'usage de la toile devenait alors universel, mais lui, le réactionnaire fanatique, ne voulait employer que le bois [1].

Saint Norbert agenouillé devant le Saint-Sacrement, le tableau de Pepyn qui porte la date la plus récente, offre aussi plus de liberté dans le dessin, quelque chose de plus moderne dans toute l'exécution. Quand un nageur remonte un fleuve, si robuste qu'il puisse être, il se laisse de loin en loin entraîner par le courant. *Sainte Anne instruisant la Vierge*, panneau de l'église Saint-André, à Anvers, donnerait une assez faible idée du talent de notre artiste : la couleur en est bonne, mais on n'y trouve rien de saillant sous aucun rapport. Il ne faut pas juger l'auteur d'après ce travail. C'est dans les œuvres supérieures seulement que se ré-

[1] Le catalogue du musée d'Anvers lui attribue deux autres morceaux qui ne sont pas de lui. M. Van Lerius les juge d'Ambroise Francken le vieux, et le rédacteur du livret, M. de Laet, s'est rangé à son opinion. *Notice sur le catalogue du musée d'Anvers*, p. 24.

vèlent le caractère et la force d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un poëte.

Autour de Pepyn se groupaient des hommes plus âgés que lui et moins habiles ; la date de leur naissance les rattachait à l'ancienne manière : ils branlaient la tête quand on leur parlait d'une nouvelle méthode, qui permettait d'obtenir des effets nouveaux. Parmi eux se distinguaient François, Jérôme et Ambroise Francken, trois membres d'une famille si nombreuse que trente-quatre individus de la même race ont été admis dans la corporation de Saint-Luc. François avait vu le jour à Herenthals, selon les uns, à Anvers, selon les autres, durant l'année 1544 environ. Il eut pour maître Franz Floris. L'académie de Saint-Luc lui conféra la maîtrise en 1567, le nomma doyen en 1588 et 1589. Il mourut dans l'Athènes flamande, le 5 octobre 1616, comme l'attestent les registres de la ghilde. Jérôme, son frère, fit son entrée sur la scène du monde vers 1545 [1] ; il fut, dit-on, élève de Franz Floris ; mais le Liggere ne nous donne aucun renseignement à cet égard, et ne nous apprend pas non plus quand il devint franc-maître [2]. En 1565, il travaillait au château de Fontainebleau, avec d'autres artistes flamands ; mais un ordre de Philippe II ayant bientôt obligé tous les Belges à sortir de France, il quitta le royaume et alla visiter la péninsule italienne. Cette absence fut courte : il revint habiter Paris, où il fixa l'attention de Henri III, qui le choisit pour son peintre

[1] Le catalogue du musée d'Anvers indique la même date de naissance pour les deux frères : il doit cependant y avoir eu entre eux une année de distance, au moins.

[2] Comme il existe une lacune dans les archives de Saint-Luc, aux années 1562, 1563, 1564 et 1565, la double admission de Jérôme peut avoir eu lieu durant cet intervalle.

de portraits; il prit alors des élèves, et plusieurs de ses anciens condisciples fréquentèrent son atelier. Ayant été revoir sa ville natale en 1590, Jérôme la trouva peu agréable, ou n'y obtint pas le succès qu'il eût désiré. Cinq ans après, nous le retrouvons à Paris, dont il ne s'éloigna plus ; on ne sait pas au juste quand il termina sa longue carrière; mais on s'accorde pour placer la date de sa mort vers l'année 1620. Nous n'avons aucune donnée sur l'époque où est venu au monde son jeune frère, Ambroise. Les uns le font élève de Franz Floris, les autres de Martin de Vos, ce qui me paraît plus probable. Il fut reçu franc-maître en 1573, et nommé doyen de la ghilde en 1581 et 1582. En 1605, il accepta comme disciple son neveu Jérôme Francken le jeune, fils de François. Le 26 octobre 1610, il mourut dans la ville d'Anvers, qu'il ne paraît pas avoir jamais quittée [1].

Si l'on retrouve, jusqu'à un certain point, le style de Franz Floris et de Martin de Vos sur les tableaux de ces trois frères, ils ont cependant un aspect d'archaïsme tellement prononcé qu'on les croirait plus anciens que les œuvres même de leurs professeurs. Ainsi l'on a pu attribuer à Martin Pepyn deux morceaux d'Ambroise qui ornent le musée d'Anvers, où ils figurent encore sous le nom du premier maître [2]. On les prendrait aisément pour des travaux de Michel Coxie. On n'y trouve pas du reste les beaux types ni les gracieuses conceptions

[1] Ces renseignements nouveaux sont empruntés aux notices que M. de Laet a rédigées pour le catalogue du musée d'Anvers. Une longue épitaphe gravée sur le tombeau de la famille Francken, que l'on voyait jadis dans l'église paroissiale de Saint-André, a fourni la dernière date à M. Van Lerius.

[2] L'ancien catalogue les donnait comme des œuvres d'Ambroise Francken.

de Pepyn. Ce sont des pages soignées, mais devant lesquelles on demeure froid, parce que l'inspiration est absente. Une figure de vieillard, très-bien peinte, tire seule l'amateur de son indifférence.

Le *Martyre de saint Crépin et de saint Crépinien*, ouvrage du même artiste, surprend par la bizarrerie du sujet et par la manière dont il est traité. Pendant que l'on écorche les deux propagateurs de la foi, comme si on voulait fabriquer des chaussures avec leur peau, des poinçons piqués dans leurs doigts, ou réunis dans une corbeille, s'animent tout à coup et se précipitent sur les bourreaux, sur les persécuteurs épouvantés. Plus loin sont représentés les divers supplices que l'on a infligés inutilement aux héros chrétiens : ici, on les jette, la meule au cou, dans un fleuve, où ils trouveront cependant moyen de nager; là, on les fait cuire dans de l'eau bouillante, et un jet qui s'en échappe brûle les yeux du juge par lequel a été prononcée la condamnation. Les sentiments des personnages sont rendus avec une certaine naïveté; l'extrême précision des contours, l'émail du coloris, la fermeté un peu dure de la touche, bref l'exécution entière nous reporte vers le XVe siècle.

Les disciples d'Emmaüs, bon travail d'Ambroise Francken le vieux, où le clair-obscur est habilement ménagé, où les étoffes sont drapées avec goût et remarquablement bien peintes; *la Congrégation des premiers fidèles*, par le même artiste, composée à la manière du XVIe siècle, qui sacrifiait les acteurs de second ordre et attirait exclusivement les regards sur trois ou quatre personnages principaux; *la Cène*, autre morceau d'Ambroise, qui tient à la fois de Bernard van Orley et de Martin de

Vos, confirment mon opinion sur ce groupe d'artistes [1].

Corneille de Vos doit être aussi rangé parmi les hommes qui aiment voir toute chose à la lumière du soleil couchant. Les pâles rayons du soir leur conviennent mieux que le frais éclat du matin. On n'a presque pas de renseignements biographiques sur ce peintre. Houbraken nous dit seulement qu'il était originaire de Hulst et possédait une vive intelligence. Jusque dans ces derniers temps, voilà tout ce qu'on pouvait savoir de lui. Papebrochius, édité en 1847 et 1848, nous apprend que Corneille vint au monde dans la ville d'Alost [2] et non pas dans celle de Hulst, où son père Jean avait seul vu le jour. Sa mère se nommait Isabelle van den Broeck [3]. Les archives de Saint-Luc nous révèlent à son égard plusieurs circonstances précieuses. En 1599, elles le mentionnent comme élève de David Remeeus. La confrérie le nomma doyen en 1609 et en 1619. Son épitaphe, que nous rapporterons plus bas, constate son mariage avec Suzanne Cock, mais on ignore à quelle époque il devint son mari. En 1630-1631, il paya une somme de douze florins, que ses anciennes fonctions dans la ghilde l'obligeaient de donner. Un certain Cornelis de Vos, probablement son fils, obtint le grade de franc-maître, comme fils de maître (*wynmeester*), durant l'année 1633-1634. Les registres le classent parmi les *étoffeurs*, peintres spéciaux qui ornaient de personnages et d'animaux variés les sites, les vues de tout genre qu'exécutaient leurs confrères. La même année le *doyen* De Vos reçut chez lui un élève ap-

[1] Voyez du reste mon *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, t. IV, p. 135 et suivantes.

[2] *Annales antverpienses*, t. V, p. 225.

[3] *Notice sur le catalogue du musée d'Anvers*, par Théodore van Lerius, page 32.

pelé Willem van Everdycke; en 1642-1643, Hendrik Namleton entra aussi dans son atelier. « C'est la dernière date que fournissent les archives de Saint-Luc. Il est probable que Corneille appartenait à la même famille que Hans et Pauwels de Vos, qui furent également disciples de David Remeeus, l'un en 1601, l'autre en 1605. Le portrait de Corneille, peint par Van Dyck, fut gravé par Lucas Vorsterman [1]. » Corneille de Vos mourut à Anvers, le 9 mai 1651 ; sa femme lui survécut longtemps, aussi bien que deux de ses fils. On les enterra tous les quatre dans l'église Notre-Dame [2]. Ces détails sont bien arides, sans doute ; mais, relevés la plupart sur des pièces authentiques, on devait y trouver la sécheresse qui dépare tous les documents officiels. Ils ne nous disent rien du caractère de l'artiste, de ses opinions, des événements de son existence. Quel dommage qu'il n'y ait point eu en Flandre, à cette époque, un biographe un peu prolixe!

Les habitants d'Anvers apportant à saint Norbert l'ostensoir qu'ils avaient caché pendant le triomphe de l'hérésiarque Tankelm, est un morceau très-remarquable pour l'historien des beaux-arts [3]. Malgré sa date de 1630, il rappelle tout à fait les procédés, le style du XVIe siècle : on pourrait le croire de Schoreel ou de Bernard van Orlay.

[1] Catalogue du musée d'Anvers.

[2] Voici une traduction de l'épitaphe qu'on lisait jadis, en flamand, sur leur tombeau :

« Sépulture de l'honorable Cornelis de Vos, peintre, mort le 9 mai 1651, et de la vertueuse Suzanne Cock, son épouse, morte le 29 juin 1668, et de Jean-Baptiste de Vos, mort le 11 septembre 1679, Élisabeth de Vos, morte le 21 janvier 1698. »

[3] Il porte le n° 240. Le catalogue le désigne comme représentant la famille Snoeck, qui offre des ornements sacerdotaux à Jean van der Sterre, élu abbé de Saint-Michel à Anvers, en 1629. Mais c'est là une erreur que M. van Lerius a très-habilement réfutée. *Notice sur le catalogue du musée d'Anvers*, p, 33 et suivantes.

Le dessin est un peu plus libre, la couleur un peu plus grenue que dans les œuvres de ces derniers peintres, mais la différence n'est pas assez grande pour changer le caractère général de l'exécution. Le travail n'a aucun rapport avec la manière de Rubens, ni dans l'art de grouper, ni dans les lignes, ni dans le coloris. On y remarque une sobriété extrême : l'artiste n'a pas développé un contour, une étoffe au delà du strict nécessaire, n'a pas donné un coup de pinceau de plus qu'il ne fallait ; tout est précis, calculé, modéré. Mais un goût charmant dirigeait cette économie sévère. Les beaux types de la famille Snoeck, dont les membres ont servi de modèle pour les habitants d'Anvers [1], prêtaient d'ailleurs à l'élégance et à la poésie pittoresque. Les visages réguliers, expressifs et délicats des hommes conviendraient pour des héros de roman. Saint Norbert a lui-même une superbe tête, pleine de calme et de dignité. Au-dessus des personnages s'étend un ciel grisâtre, dont Rubens eût masqué la profondeur monotone.

Les autres tableaux de Corneille, que possède le musée d'Anvers, l'*Adoration des Mages*, le *Vœu à la Vierge*, offrent un aspect identique ; ce sont des œuvres moins brillantes, mais que l'on pourrait très-bien antidater. Les deux volets de l'Adoration des Mages, qui ornaient avec ce dernier panneau le monument funèbre de Guillaume van Meerbeeck et de Barbe Kegelers sa femme, dans la cathédrale, et qui retracent ces deux époux accompagnés de leurs patrons, semblent un legs d'un âge antérieur.

[1] Ce tableau surmontait jadis l'épitaphe de Nicolas Snoeck et de sa femme, dans l'église de l'abbaye Saint-Michel. L'épitaphe même, transcrite par M. van der Straelen, explique le sujet. M. van Lerius l'a reproduite tout au long dans sa *Notice sur le catalogue du musée d'Anvers*, p. 36.

On croirait facilement les portraits de Pourbus ou d'Antoine van Moor, baptisé Antoine Moro par les Italiens et les Espagnols.

Un seul ouvrage de Corneille se trouve en désaccord avec les précédents ; et, ce qu'il y a de plus singulier, c'est qu'il porte la date de 1620. Il a donc été fait dix années avant le saint Norbert recevant l'Eucharistie : or, il semble avoir été peint longtemps après. On y observe les caractères du style moderne. La touche en est hardie et libre, les détails sont fortement accusés, selon la méthode qui prévalut au XVIIe siècle; on voit chaque coup de pinceau. La tête seule présente encore, dans une certaine mesure, le fini, le poli de l'ancienne manière. C'est le portrait d'Antoine Grapheus, messager de la confrérie de Saint-Luc. L'auteur exécuta ce travail pendant qu'il était doyen pour la seconde fois, et la ghilde le reçut de lui en cadeau. Les personnages des autres œuvres sont plus petits que nature : celui-là se montre à nous avec ses proportions véritables. Peu d'hommes ont eu un visage aussi hétéroclite.

Corneille de Vos forma un élève qui portait le même de famille et qui était, selon toute vraisemblance, son nom proche parent. Né à Anvers, dans l'année 1603, Simon de Vos commença ses études de peintre en 1615, et les termina en 1620, époque où il fut promu au grade de maître. Immerzeel le classe parmi les disciples de Rubens, mais le *Liggere* lui donne tort. Les deux portraits que contient le musée d'Anvers le réfutent également. Quoique Simon ait fini ses jours le 15 octobre 1676, trente-six ans après la mort de Pierre-Paul, les effigies dont nous parlons donnent le droit de l'associer au groupe des conservateurs. La méthode du XVIe siècle

y règne encore et atteste l'opiniâtreté de l'esprit humain. La tradition est une reine superbe, qui ne se laisse détrôner que dans son extrême décrépitude.

Pour éclairer d'une dernière lueur ce côté de l'art flamand au XVIIe siècle, nous rappellerons que des amis intimes de Rubens, comme Henri van Balen et Breughel de Velours, se maintenaient eux-mêmes en dehors de son influence. Celui-ci paraissait vouloir remonter jusqu'au temps de Hemling, et celui-là empruntait à peine quelques lignes au fougueux dessinateur qu'il voyait tous les jours. Bien mieux, Van Dyck, ayant eu d'abord le premier pour maître, perdit lentement les habitudes qu'il avait contractées chez lui. Sous les yeux de Rubens, il continuait à peindre avec minutie, à enfermer dans des lignes rigoureuses une couleur fine et luisante comme de l'émail. Le *Saint Martin*, qui orne l'église de Saventhem, le prouve péremptoirement. Or, ces vieux procédés venant en droite ligne des Van Eyck, on peut dire que leur génie luttait contre le génie de Pierre-Paul, le bravait en face et jusqu'au milieu de son atelier, qu'il n'abandonna même point la partie après la mort du violent réformateur, et que leurs ombres majestueuses se livrèrent un dernier combat dans les paisibles régions de l'histoire, comme les ombres des guerriers scandinaves sur les nues mollement bercées par la brise.

CHAPITRE XIX.

Antagonistes de Rubens.

Les Révolutionnaires. — ABRAHAM JANSSENS. — Sa biographie a été complétement défigurée. — Dates et documents authentiques. — Histoire romanesque publiée par Houbraken. — Grand style d'Abraham Janssens. — Description de ses tableaux. — Il était le plus habile peintre de la Flandre avant que Rubens fût revenu d'Italie. — WENCESLAS KOEBERGHER. — Sa biographie, sa manière. — CORNILLE SCHUT ne fut pas élève de Pierre-Paul. — Faits et dates qui le concernent. — Originalité de son talent. — Description de ses principaux ouvrages. — THÉODORE ROMBOUTS. — Renseignements biographiques. — Sa manière et ses tableaux.

Nous avons maintenant à examiner le groupe d'artistes novateurs, qui comprenaient autrement que Rubens les questions en litige, ne voulaient pas monter sur son vaisseau ni même en suivre le sillage, et, déployant toutes leurs voiles, dirigeaient leur carène vers un autre port. Le chef de cette flottille se nommait Abraham Janssens. Homme supérieur, homme d'un vrai talent, il a disparu dans les brumes de l'histoire, comme Martin Pepyn. Ce n'est pas un motif pour nous de le négliger ; si nous admirons les vainqueurs dignes de leur victoire, nous aimons à soigner les vaincus, à étancher le sang de leurs

blessures. Il y a dans toutes les luttes des héros accablés par le sort, des Brutus et des Cassius, des Savonarole et des Jeanne d'Arc. Honte à celui qui détourne la tête en passant près de leurs tombeaux, qui n'a pour ces victimes du destin ni respect ni compassion! Suspectant d'ordinaire les jugements des hommes, leurs préférences, leurs maximes et leurs dédains, j'ai recherché soigneusement les tableaux d'Abraham Janssens, pour évoquer du sein de la mort cette figure oubliée, pour rendre à ce champion malheureux la justice qu'il mérite et qu'il n'a trouvée nulle part; l'équité des générations futures est aussi douteuse que celle des générations présentes. L'erreur, le hasard, l'ignorance et la folie passent et repassent à travers les choses de ce monde, comme des dieux malfaisants qui sèment le désordre sur leur route.

La biographie d'Abraham Janssens n'a pas été défigurée d'une manière moins complète que celle de Martin Pepyn. Les recherches de MM. Van der Straelen, Génard et Van Lerius ne peuvent laisser aucun doute à cet égard. Les détails qu'ils ont rassemblés, avec une patience des plus méritoires, sont demeurés jusqu'ici tout à fait inconnus. On ne savait pas même dans quelle année l'artiste avait vu le jour, dans quelle année il était mort. Anvers fut le lieu où Abraham Janssens vint au monde. On le baptisa le 15 janvier 1567, à l'église Notre-Dame. Son père portait le même prénom, sa mère celui d'Anne; les registres ne nous disent point de quelle famille elle était sortie. En 1585, Abraham entra comme élève chez Jean Snellinck, de Malines[1], qui était devenu bourgeois d'Anvers, le 27 juin 1597. Notre artiste fut reçu franc-

[1] Archives de Saint-Luc. Jean Snellinck était fils de Daniel, mercier à Malines.

maître en 1601 ; il épousa, le 1er mai de l'année suivante, à la cathédrale, Sara Goetkint, fille de Pierre Goetkint et de Catherine Palenne, qui était âgée de vingt-sept ans, puisqu'on l'avait baptisée dans la même église le 6 du mois de septembre 1575. Les deux familles, unies par cette grave solennité, comptaient parmi les plus honorables de la bourgeoisie anversoise. Leurs alliances, les témoins de leurs baptêmes et de leurs mariages, prouvent qu'elles étaient en rapport avec la fleur de la population. Marie Janssens, la sœur du peintre, fut la marraine de David Teniers le jeune, et devint la femme de Pasquier Engelgrave, issu de noble maison. Pour se distinguer des nombreux individus qui portaient le même nom patronymique, Abraham se faisait appeler *Janssens de Nuyssen*, lieu situé en Hollande. Possédait-il une propriété dans cet endroit ? Une branche des Janssens y avait-elle résidé ? C'est ce que l'on ne sait pas encore. On avait aussi surnommé notre artiste *Janssens le Romain*, à cause d'un long séjour qu'il avait fait à Rome, sans le moindre doute. Le caractère de ses ouvrages atteste une grande étude des maîtres italiens. Cette absence eut probablement lieu avant son mariage, car on ne peut présumer qu'il travailla seize ans sous la direction de Jean Snellinck. Après avoir terminé son noviciat, il partit pour la ville éternelle et ne demanda qu'à son retour le titre de franc-maître.

Abraham Janssens eut en 1603 un premier enfant de Sara Goetkint. On le porta, le 7 janvier de cette année, à la cathédrale, où il reçut le baptême et le nom d'Assuérus. Il fut bientôt suivi d'une fille, Anne-Marie, dont on n'a point encore trouvé l'acte de baptême, mais dont l'âge et la descendance sont constatés sur un acte officiel

passé devant les échevins d'Anvers, le 4 avril 1648, et conservé dans les archives de l'église Saint-Jacques. Elle épousa, le 5 juillet 1626, à Notre-Dame (quartier sud) [1], le peintre Jean Breughel le jeune, fils de Breughel de Velours et d'Isabelle de Jode, et se trouva ainsi la belle-sœur du fameux Teniers. N'étant pas majeur à la mort de son père, le nouveau marié avait eu pour tuteurs Pierre-Paul Rubens, Henri van Balen et Cornille Schut, ainsi que les autres enfants de Breughel de Velours [2] ; bien mieux, il était encore sous leur puissance le jour de ses noces, car il avait débuté dans la vie au mois de septembre 1601 et avait été baptisé le 13 à l'église Saint-Georges : il comptait donc un peu moins de vingt-cinq ans, âge auquel les lois et coutumes d'Anvers fixaient la majorité.

La famille Janssens s'accrut d'une fille en 1606. Elle fut baptisée le 20 mai de cette année, à Saint-Jacques et nommée Sarah, comme sa mère. Le 8 septembre 1627, elle épousa Gilles de Smit, à Notre-Dame (quartier sud).

Le 23 novembre 1610, fut tenu sur les fonts baptismaux, dans la même église, Abraham Janssens le jeune, inscrit en 1636-1637, comme fils de maître, sur le *Liggere*. Un acte passé devant les échevins d'Anvers, le 4 avril 1648, démontre qu'il fut marié, mais on ignore le nom de sa femme.

Lucrèce Janssens reçut le premier des sacrements à Notre-Dame, le 9 février 1613 ; la même cérémonie eut lieu dans la même église, le 26 janvier 1615, pour une quatrième fille que l'on appela Prudence.

[1] L'église Notre-Dame était divisée en deux sections, chacune desquelles desservait une paroisse.

[2] J'ai contesté plus haut ce fait (pages 292 et 293), mais des actes authentiques dont je viens seulement d'avoir connaissance, le mettent hors de doute.

Tous ces enfants étaient nés de Sara Goetkint, la seule et unique femme de notre artiste.

En 1606-1607, la ghilde lui conféra la charge de doyen. En 1619, il contribua par ses efforts à réintégrer dans la corporation de Saint-Luc la chambre de Rhétorique du *Violier* ou de la *Giroflée*. Il se cotisa, la même année, avec Otho Venius, avec les sculpteurs Jean de Jonghe, Robert Collyns de Nole et Thomas Cassiers, pour offrir en présent à cette compagnie littéraire un manteau rouge de satin bordé d'or.

Le 8 septembre 1627, Abraham fut témoin du mariage de sa fille Sara; mais il mourut avant la fin de l'année, laissant des biens considérables. Sa femme lui survécut au moins jusqu'en 1633, car le 23 juillet elle fut marraine de sa petite-fille, Anne-Marie Breughel, baptisée à l'église Saint-Georges.

Voilà ce que des renseignements positifs nous apprennent touchant notre peintre et sa famille. Ces dates et ces faits ne s'accordent guère avec ce que les historiens ont débité jusqu'à présent sur son compte. Il ne sera pas inutile, je crois, de résumer ce que disent Houbraken, Weyerman et Descamps, ne fût-ce que pour mettre le lecteur en garde contre leurs fausses assertions.

Abraham jouissait d'une gloire éclatante, lorsque Pierre-Paul revint d'Italie; on conçoit donc sa douleur de se voir éclipsé par un homme plus jeune que lui de dix ans. Il avait lui-même éclipsé tous ses rivaux, il possédait un vrai mérite, que soutenait et fortifiait l'amour du travail, l'âge n'avait encore ni diminué sa vigueur, ni abattu ses espérances, et d'un seul coup, l'auteur de la *Descente de croix* le détrônait, le jetait dans l'ombre! Pour surcroît de malheur, le nouveau venu déployait

des qualités analogues, le battait sur son propre terrain! Il ne put cacher sa tristesse, il défia son antagoniste, qui refusa hautainement son cartel [1]. Le succès, l'opinion de la foule et des connaisseurs étaient pour lui : une lutte corps à corps lui semblait inutile. Janssens n'avait que trois partis à prendre : ou accepter un rôle inférieur, sacrifice amer pour l'orgueil d'un artiste; ou bien terminer ses jours par un suicide; ou encore oublier dans les plaisirs son talent vaincu, ses nobles projets et sa gloire effacée. Il choisit le dernier moyen. Une jeune femme l'aida dans l'accomplissement de cette funeste résolution. Elle était vive, joyeuse, passionnée : l'ivresse des festins et l'ivresse de l'amour s'offraient à elle comme le bonheur même. Janssens l'épousa. Depuis lors, tous ses travaux furent abandonnés. Ils ne fréquentèrent que les lieux de réjouissances, les bals et les tavernes. Là où retentissaient la musique et le bruit des verres, on était sûr de les rencontrer. Les regards brûlants, les caresses voluptueuses de sa folle compagne persuadaient à l'artiste que la seule ambition digne de l'homme, c'est de plaire et d'aimer. Il buvait un philtre mortel sur des lèvres charmantes. Toute sa fortune y passa; il vendit ensuite ses meubles, ses dernières toiles, ses habits de fête; et pauvre, délaissé, le corps perdu, l'âme en proie à mille souffrances, il expira victime de son découragement. S'il avait connu les basses fureurs de la jalousie, Janssens aurait calomnié son rival, employé l'adresse, la ruse et le mensonge pour lui disputer matériellement la victoire. Avec les ressources des lâches, il aurait sans le moindre doute

[1] Voyez plus haut, page 131.

affligé Rubens, gâté en partie son existence. Juste et fier, ne pouvant se cacher sa défaite ni supporter sa douleur, il trouva la mort préférable. Combien d'hommes ont la force de s'avouer ainsi leur faiblesse, de s'ensevelir dans leur chagrin plutôt que de s'avilir [1] ?

Ce roman inventé par Houbraken ou simplement rédigé par lui, d'après une tradition apocryphe, n'est pas dépourvu d'intérêt, il faut en convenir. Bien des nouvelles modernes n'ont pas le même attrait, ne contiennent point une fable aussi dramatique. Mais l'inexorable histoire ne peut pactiser avec l'erreur : elle n'est sensible qu'au prestige de la vérité. Or, nous avons vu qu'Abraham se maria en 1602, c'est-à-dire six années avant le retour de Pierre-Paul Rubens dans les Pays-Bas. Cette alliance ne fut donc point conclue par suite d'un désespoir jaloux. Les autres détails que nous avons donnés prouvent que Janssens vécut tranquillement chez lui ; l'état de sa fortune, quand il mourut, enlève toute vraisemblance au reste du conte d'Houbraken. Un seul fait incontestable se trouve peut-être mêlé à ces anecdotes fictives et à celles que raconta, un demi-siècle après, le licencié Michel. Janssens dut être affligé des brillants succès de Pierre-Paul, et le souvenir de sa douleur a mis en campagne l'imagination du peuple comme celle des écrivains. Pour ne pas être affligé d'un mortel déplaisir, notre artiste aurait dû posséder une force surhumaine, car voici quelle était sa position quand Pierre-Paul arriva dans les Pays-Bas, comme Jules-César dans les Gaules. Depuis les premières années du XVIe siècle, l'art flamand s'était rapproché peu à peu de l'art

[1] *Houbraken*, t. I, p. 79 et 80. — Campo Weyrman, t. I, p. 322 et suiv. — Descamps, t. I, p. 151 (édition de Marseille).

italien ; il avait insensiblement dépouillé la raideur des vieilles formes, tracé de plus libres contours, substitué le drame aux sentiments pieux, le coloris mat et grenu des modernes au coloris lustré des peintres brugeois. Mais la transmutation n'était pas complète, lorsque Adam van Noort et Abraham Janssens prirent place dans le cortége des peintres néerlandais. Martin de Vos et Franz Floris eux-mêmes ne sont point exempts d'une certaine gaucherie primitive : leur exécution n'offre pas la souplesse et la variété qui caractérisent les travaux du XVIIe siècle et en augmentent le charme. Van Noort et Janssens terminèrent cette lente évolution. Ils atteignirent le sol désiré vers lequel cheminaient leurs prédécesseurs, et entrèrent en plein dans le style moderne. Les générations nouvelles n'eurent qu'à les suivre. Le tableau d'Adam van Noort que possède l'église Saint-Michel, à Gand [1], et toutes les toiles qui nous restent d'Abraham prouvent la justesse de cette assertion. Le compétiteur de Rubens avait dû étudier avec amour les créations de Michel-Ange. Son talent et sa manière, qui, sans être absolument nouvelle, l'était du moins dans les régions du Nord, produisirent un grand effet :

[1] Il représente, comme nous l'avons dit plus haut, un *Malade guéri par l'intercession de la Vierge*. C'est une œuvre peu attrayante et, n'était sa date, on ne ferait qu'y promener ses regards. L'aspect général ne satisfait pas, vu la maladresse de la composition. Le patient, couché sur une civière, tourne ses regards vers le ciel et laisse pendre ses bras d'une façon tragique. La madone et l'enfant ne sauraient plaire ni par leurs têtes laides et communes, ni par leurs draperies lourdes et sans grâce. Deux hommes d'un âge mûr et un vieillard, qui regardent la Vierge, ne manquent pas de vérité non plus que d'expression. Les dos, les vêtements de quelques personnages et autres accessoires insignifiants occupent trop de place. Le coloris offre les teintes sombres des peintures méridionales et ne semble pas provenir d'un artiste néerlandais. Otho Venius lui-même était plus flamand qu'Abraham Janssens et Van Noort.

on lui demanda des tableaux pour les églises, pour les cabinets des riches particuliers, pour les maisons royales [1]. Il étonnait, il plaisait, il éprouvait la double joie d'un heureux initiateur.

Les tableaux de Janssens, que possède encore la Belgique, permettent de décrire exactement son style. *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge* orne la cathédrale de Malines. Placée sur un escabeau et tenant son fils appuyé contre elle, Marie pose comme une personne ordinaire. Assis devant un pupitre, l'apôtre esquisse son image au crayon sur un morceau de papier : il rejette sa tête en arrière pour la bien examiner, pour que son rayon visuel tombe en ligne droite sur le couple auguste. Un vieillard debout derrière lui, saint Joseph peut-être, critique son dessin. Une boîte placée contre le mur renferme un squelette, que la présence de la Vierge ranime et qui joint les mains en l'adorant. L'auteur a sans doute voulu nous faire entendre ainsi que les deux personnages sont une apparition. Le disciple du Christ n'aurait pu effectivement le peindre dans son enfance. Ce miracle est une idée ingénieuse, bien différente par conséquent d'une autre idée qu'a eue l'artiste, celle de placer la main de la Vierge entre les jambes du petit Emmanuel, pour cacher son sexe. Un monument romain, avec un plafond et des vitres de la Renaissance, forme le lieu de la scène : un domestique broie des couleurs au fond de la salle, puis une porte entr'ouverte nous laisse voir une chambre spacieuse, où l'on observe un lit et une table.

La manière dont cette toile est peinte excite quelque

[1] Houbraken, t. I, p. 79.

surprise. On y remarque d'abord une assez grande pénurie de détails, ce qui contraste avec la prodigalité de Rubens. Les chairs, les étoffes, les meubles, tout manque de nuances, de transitions et forme de larges plaques. Les draperies énormes, qui rappellent les vêtements du Guide, n'appartiennent à aucun genre de tissu, procédé italien que vantent Joshua Reynolds et les professeurs d'académie. La couleur est brillante, mais dure : les carnations surtout, auxquelles l'artiste s'efforçait de donner un ton méridional, ont quelque chose d'âpre et de sec : on dirait plutôt du bois qu'une chair flexible et vivante. Les types ne sont pas très-heureux. La tête de Marie annonce peu d'intelligence et n'emprunte aucun charme à de lourdes paupières dépourvues de cils. Le Christ a la figure et l'expression d'un petit paysan maussade. La tête mâle, énergique de saint Luc conviendrait parfaitement pour un guerrier ; le bandeau dont elle est ceinte et qui forme un nœud sur le front, lui donne l'air encore plus martial. Ce tableau brille du reste par la vigueur et atteste de longues études anatomiques ; mais on y chercherait vainement la grâce et la souplesse de la vie.

Le *Christ descendu de croix*, que possède une autre église de Malines, celle de Saint-Jean, offre les mêmes caractères et signale les mêmes tendances, quoiqu'il soit préférable. La couleur y est appliquée en grandes masses, comme dans le tableau précédent. Ni l'Homme-Dieu, ni les femmes qui le considèrent, les mains jointes, ou écartent la draperie, ne peuvent produire grand effet : un véritable chagrin attriste pourtant les visages. Quant à la mère du Crucifié, elle est assise dans une attitude héroïque, appuyant un de ses coudes sur son genou droit

et sa tête sur sa main. Ses traits expriment une douleur fière et courageuse ; on dirait une femme souliote, qui va se lever pour venger son fils. Les ombres noires forment de vigoureux contrastes.

On voit au musée de Bruxelles un tableau d'Abraham singulièrement conçu : il représente la Foi et l'Espérance consolant l'homme dépouillé par le Temps. Un jeune homme, assis sur un tertre, n'a plus pour costume qu'un morceau d'étoffe blanche qui lui ceint le milieu du corps, un morceau d'étoffe rouge qu'il a étendu sous lui, et ses brodequins. A son dos est attachée par une bandoulière une longue hotte cylindrique en sparterie. Au-dessus de sa tête plane le Temps, qui lui a déjà dérobé ses habits, son bâton de voyage, et lui soustrait le linge entassé dans la hotte, le mettant au fur et à mesure dans la corbeille qu'il tient sous le bras. Cet étrange vieillard a la tête couronnée de fruits, comme si tous les fruits de ce monde ne croissaient que pour aller se flétrir autour de ce crâne chenu. A gauche du jeune homme, la Foi, désignée par son mouton, affermit contre terre le bas de la hotte, ce qui n'est pas très-avantageux au pèlerin, puisque le grand destructeur lui vole le contenu. Mais à droite, l'Espérance ailée, lui montrant son ancre, lui dit de tourner son cœur vers l'avenir, qui le consolera des pertes du présent. Quoiqu'elle ait saisi son auditeur par le bras, celui-ci l'écoute avec une certaine inquiétude, tout en lui prêtant une vive attention : l'anxiété se mêle à la tristesse sur son visage : c'est un homme qui a souffert et qui croit malaisément aux promesses. Peu de compositions emblématiques sont aussi profondément pensées : l'artiste a dû peindre cette toile dans un moment de défaillance et de mélancolie, dans ces jours funèbres où l'on

doute de tout, excepté du malheur attaché à notre condition.

Le corps du jeune homme est d'un beau style, bien peint, bien dessiné, d'une couleur forte et agréable. Les draperies des deux figures symboliques sont lourdes, surtout celles de la Foi, mais le vêtement de l'Espérance forme des lignes agréables et séduit la vue par ses teintes brillantes. Il y a beaucoup de finesse dans les chairs, marquées de nuances rougeâtres aux articulations. La force exagérée des ombres donne de la dureté à l'aspect général.

Le tableau de Janssens que renferme l'église Saint-Bavon, à Gand, est aussi très-remarquable. On vient de descendre Jésus de l'instrument funeste. Assise au pied de la croix, la Vierge le porte sur ses genoux, dans l'attitude d'un homme assis lui-même. Les bras qui tombent, la tête penchée, le teint livide trahissent seuls la présence de la mort. Deux anges tenant des flambeaux s'agenouillent à droite et à gauche; quelques têtes de chérubins flottent dans les airs. Voilà toute la composition. La vigueur y domine : l'affliction des personnages a presque l'aspect de la colère; la fille de David paraît plutôt une Clorinde que la Vierge des Sept Douleurs. Les proportions sont grandes, les traits forts, les expressions énergiques. Le travail néanmoins semble léché : la couleur est appliquée avec un soin minutieux, et l'on ne distingue pas un coup de pinceau. Le corps du Christ a une tournure grandiose qu'Abraham pouvait seul lui donner, en Belgique, avant que Rubens eût entraîné l'art flamand dans son orageux tourbillon, et qui dépasse de beaucoup le style du XVIe siècle.

Le talent d'Abraham doit commencer à prendre forme

aux yeux du lecteur ; quelques traits achèveront de le faire connaître, chose d'autant plus nécessaire que pas un critique ne s'est jusqu'ici donné la peine de l'étudier et de le définir. On voit dans l'église Saint-Nicolas, à Gand, un saint Jérôme exécuté par Janssens. Le docteur est assis, les jambes ouvertes, la tête appuyée sur sa main droite, le coude portant sur la cuisse du même côté. Son visage, son attitude expriment aussi la réflexion et la mélancolie. C'est une très-belle et très-énergique figure. Le corps a une vigueur de musculature qui rappelle Michel-Ange et ne le cède pas aux géants de Rubens. Par sa force, par son intensité, la couleur répond à la puissance des formes. Elle procède directement de l'Italie, et ce ne sont pas les roses populations de la Néerlande qui ont fourni les teintes chamois des carnations.

Janssens n'est peut-être pas aussi bien représenté dans sa ville natale qu'à Bruxelles, Gand et Malines. Je ferai cependant une exception pour la figure emblématique de l'Escaut [1]. On y trouve associées la vigueur du coloris et la vigueur du dessin. Le corps gigantesque du fleuve est un bon travail, d'un grand style et d'une exécution hardie. Rubens lui-même aurait pu certes ne pas le désavouer. *L'Adoration des Mages* et *la Sainte Famille,* réunies avec le morceau précédent au musée d'Anvers, sont des toiles inférieures et doivent être classées parmi ces productions mal venues que la postérité oublie, parce qu'elles ne donnent pas la vraie mesure de l'auteur. Le génie lui-même ne se révèle que dans ses œuvres d'élite et dans ses plus heureux moments. Les deux tableaux que nous venons de mentionner joignent la vulgarité des types et

[1] Elle ornait jadis la cheminée de la grande salle de l'hôtel de ville, à Anvers, et décore maintenant le musée.

de l'expression à la dureté du travail : les défauts d'Abraham s'y montrent sans palliatifs, sans être compensés par les mérites dont la nature lui avait fait présent. *La Sainte Famille* est pourtant d'une couleur vive et agréable, disposée en larges masses, comme dans les autres peintures de Janssens, au lieu d'être rompue, fractionnée, comme sur les toiles de Rubens et de tous les grands coloristes. La bienveillance qui anime le visage régulier de Marie, ne manque pas non plus d'un certain charme. *L'adoration des Mages* peut nous servir à préciser, par quelques derniers traits, les habitudes pittoresques de Janssens. On dirait que le peintre songeait uniquement à revêtir chaque individu, chaque objet de sa couleur propre, sans se demander si elle ferait bien avec les couleurs voisines, sans se préoccuper des transitions. Il en résulte que les formes manquent de relief, que les contours se détachent durement et que l'espace semble privé d'atmosphère. On prendrait alors les personnages pour des morceaux de carton découpés, puis collés sur une surface plane. Les effets de la perspective aérienne n'étant pas rendus, les figures des arrière-plans, quoique plus petites, ne paraissent pas éloignées. Ces défauts ressortent d'une manière très-vive dans l'*Adoration des Mages*. Mais le talent se révèle toujours par quelques lueurs : la fille de David a une tête originale et expressive, d'un caractère qui annonce son extraction flamande, et les deux rois en cheveux blancs s'offrent à nous avec de beaux traits, que rehaussent un air digne et une physionomie intelligente.

Le Sauveur et les apôtres de l'église Saint-Charles-Borromée, à Anvers, peints de grandeur naturelle sur des toiles séparées, sont des travaux recommandables qui

méritent l'attention du voyageur et du critique : on ne les aurait point exécutées différemment un demi-siècle plus tard.

Les toiles que je viens de décrire donnent-elles une idée complète d'Abraham Janssens ? Je ne le crois pas. Pour l'apprécier à sa juste valeur, il faudrait avoir vu sa *Résurrection de Lazare*, que possédait autrefois l'Électeur palatin et qui était réputée son chef-d'œuvre ; il faudrait avoir vu *l'Ensevelissement du Christ, la Vierge et son fils, entourés de plusieurs saintes*, qu'on admirait dans l'église des Grands-Carmes, à Anvers [1]. Ils disparurent de ce monument lorsque les Français envahirent la Belgique, en 1794, et n'y sont jamais rentrés. M. Théodore van Lerius pense que l'un de ces tableaux, ou même tous les deux, ornent quelque édifice de nos provinces méridionales. Nous n'avons pas besoin de dire qu'ils s'y trouvent comme perdus, et que la population ne daigne pas les regarder.

De tout ce qui précède il résulte que, depuis Quinten Matsys, la Belgique n'avait pas produit un peintre aussi remarquable, aussi bien doué qu'Abraham Janssens. Aucun artiste du XVIe siècle n'a déployé autant de vigueur, n'a fait usage d'un aussi grand style. On comprend donc maintenant combien sa position dut être pénible, après le retour de Pierre-Paul dans les Pays-Bas. Il en souffrit beaucoup, sans le moindre doute, et ses tableaux mélancoliques suffiraient pour l'attester. Comme son saint Jérôme, il appuya plus d'une fois sa tête sur sa main, se demanda quel but avaient désormais ses travaux, et laissa son imagination se perdre en de tristes rêveries [2].

[1] Campo Weyerman et Descamps font un éloge enthousiaste de ces deux toiles.

[2] Outre les tableaux de Janssens que nous avons analysés, la Belgique en

Wenceslas Koebergher, que les succès de Rubens affligeaient également, d'après la tradition recueillie par Michel, avait débuté dans la vie quelques années avant Abraham Janssens; mais nous nous sommes occupés d'abord de celui-ci, à cause de son importance supérieure. Né en 1560 d'une famille anversoise, Koebergher apprit les éléments de la peinture chez Martin de Vos. Sa facilité naturelle et sa docilité engagèrent son maître à l'entourer de soins. Il montra bientôt un vrai talent. Mais l'art ne l'occupait pas seul : l'artiste qui lui donnait des leçons avait une fille d'une beauté remarquable. Wenceslas en était amoureux; il cherchait par tous les moyens à gagner la faveur du père et l'intérêt de la jouvencelle. Malheureusement, l'un était d'un esprit soucieux et l'autre d'une froideur humiliante. Quand il vit que ses efforts n'amenaient aucun résultat, Koebergher perdit l'espoir. Se souvenant de la maxime populaire : *Loin des yeux, loin du cœur*, il s'achemina vers l'Italie. Les magnificences de Rome et les consolations du travail effacèrent peu à peu de sa mémoire la séduisante image qui le tourmentait.

Lorsqu'il eut fait une connaissance intime avec les curiosités de la ville éternelle, rassasié sa vue des prodiges de l'art antique et de l'art moderne, il prit la route de Naples. Son compatriote Jean Francken y demeurait. Ils se lièrent sans peine, et Wenceslas conçut une nouvelle passion. Jean possédait une fille gracieuse, dont le voyageur ne tarda pas à s'éprendre. L'amour cette fois étant partagé, on crut devoir les unir. Le sacrement apaisa la

possède quelques autres. Dans la cathédrale de Bruges, on voit de lui : 1° Une Annonciation; 2° une Adoration des bergers, peinte pour la chapelle des Bouchers; 3° une Résurrection du Christ. La chambre des marguilliers, à Notre-Dame d'Anvers, contient une belle Dispute du Saint-Sacrement.

flamme qui dévorait le jeune homme, mais il resta en Italie plus longtemps qu'il ne se l'était proposé.

Si loin qu'il fût d'Anvers cependant, sa renommée y pénétra. Il avait marqué avant son départ un talent précoce. La jurande des Arbalétriers lui témoigna par écrit le désir d'avoir un tableau de sa main, figurant leur patron. Wenceslas, en conséquence, exécuta un grand morceau où l'on voyait saint Sébastien, que ses ennemis allaient percer de flèches. La toile fut solennellement placée sur l'autel de la ghilde, dans la cathédrale d'Anvers. Voici comment la juge Campo Weyerman : « J'ai étudié ce tableau des semaines et des années ; j'y découvrais chaque jour des beautés nouvelles ; l'image du saint est si exquise de forme, si merveilleuse de dessin, d'une couleur si agréable et si douce, si dramatique d'expression ; le martyr considère avec tant de ferveur une troupe d'anges qui flotte sur les nues, que je ne sais à quel chef-d'œuvre comparer cette toile. » Une page d'un tel mérite blessa le regard des envieux ; ils profitèrent d'une nuit sombre pour découper la tête du saint [1]. Grande rumeur le lendemain dans la ville. On crut ne pouvoir mieux faire que d'expédier à l'artiste la composition mutilée, pour qu'il réparât lui-même le dommage. Il avait heureusement gardé une esquisse de son tableau, en sorte qu'il put le restaurer, sans que l'on s'aperçût de l'attentat commis par de vils barbouilleurs contre la religion et les beaux-arts.

Après quelques années d'absence, Koebergher revint dans sa patrie. Ce n'était pas seulement un peintre habile, mais un architecte d'élite, un ingénieur distingué, un savant numismate. L'archiduc Albert ne fut pas insensible

[1] Telle est la version d'Houbraken. Selon Weyerman, ce furent deux saintes que l'on décapita. Descamps parle dans le même sens.

à ses nombreux talents ; il engagea le peintre au service de la cour et lui assura une pension annuelle de 1,500 livres[1]. Le fameux Pereisc étant venu à Bruxelles, eut un long entretien avec Koeberghér, dont il examina la riche collection de médailles. Ce fut notre artiste qui construisit les fontaines et dessina tous les ornements du château de Tervueren. L'église de Notre-Dame, à Montaigu, celle des Augustins, dans la capitale du Brabant, celle du même ordre, à Anvers, et beaucoup d'autres édifices religieux furent bâtis sur ses plans. On le regarde comme l'introducteur des monts-de-piété en Belgique. C'était lui effectivement qui dirigeait l'administration de Bruxelles ; de là le titre qu'il portait : *Prefectus generalis montium pietatis Bruxellis*. Il présida encore au desséchement de grands lacs, entre autres de celui qu'on voyait jadis près de Dunkerque. Aussi l'auteur de son épitaphe en vers latins, qui nous a été conservée, la finit-il par ce pentamètre :

Montes qui movit, nonne movebit aquas?

« Celui qui transportait les *monts*, ne devait-il pas remuer les eaux? »

Wenceslas était si laborieux, qu'il trouva encore moyen de publier un traité sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Il mourut, non pas en 1630, comme le disent Foppens et Immerzeel, mais le 23 novembre 1634[2]. Son portrait, peint par Antoine Van Dyck, a été gravé par Lucas Vorsterman.

[1] Ses tableaux lui étaient payés à part. En 1617, il reçut pour une Nativité du Christ et une Visitation, formant un seul morceau, que l'on plaça dans la chapelle d'un ermitage, près de Marimont, 360 livres, et pour un *saint Hubert*, destiné à la chapelle de Tervueren, 25 livres. *Archives de Bruxelles*.

[2] *Archives de Bruxelles*, compte de la recette générale des finances pour l'année 1635. — Gachard, *Documents inédits*, etc.

On n'attribue à Wenceslas aucun acte positif d'inimitié contre Rubens : il fut simplement son rival dans les bonnes grâces de la cour et dans celles du public. Il était, avec Abraham Janssens, l'artiste le plus fameux des Pays-Bas, avant que la gloire de Pierre-Paul les couvrît d'ombre tous les deux. Cet immense succès le remplit de colère, mais il ne la témoigna que par des remarques jalouses et de mauvais propos.

Le musée de Bruxelles renferme un ouvrage qui ne donne pas une très-haute opinion de son talent. Il porte sa signature et la date de 1605. Cette page nous montre l'ensevelissement du Fils de l'Homme. Trois disciples, agenouillés dans la caverne où se trouve le sépulcre, soutiennent la glorieuse dépouille; sainte Madeleine baise avec respect la main du crucifié ; Marie, saint Jean et les saintes femmes s'abandonnent à leur désespoir. L'ouverture de la grotte laisse découvrir au loin la ville de Jérusalem.

Il y a peu de choses à louer dans ce tableau. Les types sont laids, sans dignité, sans originalité, sauf la tête de l'apôtre qui regarde le ciel, tout en soutenant le corps du Christ. La Vierge n'a pas l'air d'une femme, mais d'un cadavre ou plutôt d'une statue peinte en gris. Les expressions ne se distinguent que par leur insignifiance, par leur prosaïque lourdeur. La toile entière porte le cachet d'une imagination triviale. La couleur a une certaine finesse, mais quoique rien ne voile le soleil, aucun rayon ne tombe du firmament : on ne sait ce qu'est devenue la lumière. Le soin de l'exécution et l'habile agencement des groupes donnent seuls au tableau l'aspect d'une œuvre d'élite. Le catalogue du musée de Bruxelles nous apprend qu'il ornait autrefois

l'église Saint-Géry en cette ville, et affirme que l'outremer employé pour peindre les vêtements a coûté 1,400 florins, somme qui vaudrait de nos jours environ 8,900 francs.

L'empereur Constantin adorant la sainte croix que lui présente sainte Hélène, œuvre placée dans l'église Saint-Jacques, à Anvers, est un travail supérieur au précédent, mais les types y sont encore mesquins ou vulgaires, les expressions faibles ou communes. Disciple de Martin de Vos, l'artiste flegmatique dont les nuances laiteuses, les personnages tranquilles, les lignes sobres et coquettes ne rappellent ni les Italiens, ni les Flamands, Wenceslas Koebergher n'a pas montré plus de fougue, plus d'élévation. Il ne pouvait donc, comme Abraham Janssens, disputer de talent, sous certains rapports, avec l'auteur de la *Descente de croix*, et l'on s'étonne qu'il ait osé se croire son rival. Mais bien peu d'hommes mesurent leurs prétentions à leur mérite. Observons toutefois que deux tableaux ne suffisent point pour porter un jugement définitif sur un maître jadis célèbre. Les éloges de Campo Weyerman doivent inspirer de la circonspection [1].

Cornille Schut [2] a passé jusqu'ici pour un élève de Rubens. On a, dans les derniers temps, révoqué ce fait en doute, et, selon moi, c'est avec beaucoup de raison. Sa manière n'autorise point à le ranger parmi les adeptes, qui marchaient sur les traces du grand homme. L'analyse de son style le démontrera plus loin. Il vit le jour en 1589, au milieu de cette population anversoise

[1] M. Visschers, curé de l'église Saint-André, à Anvers, possède un tableau de Wenceslas, représentant *le Christ mort étendu sur les genoux de la Vierge*, mais je ne l'ai pas vu.

[2] Prononcez *Skute*.

qui a produit tant de grands peintres, et fut baptisé à Saint-Jaques, le 8 octobre. Son père portait le même prénom que lui ; sa mère s'appelait Barbe Couwendael ; tous deux appartenaient à d'honorables familles [1]. Les archives de Saint-Luc ne nous disent point qui lui apprit les éléments de son art, et en quelle année il fut reçu franc-maître. Il épousa en premières noces Catherine Geensins, morte le 22 décembre 1637 et dont le corps repose à Saint-Jacques, dans le circuit méridional du chœur. On n'a point encore trouvé la date de ce mariage. En 1619, Cornille devint membre de la société de secours mutuels fondée par les maîtres-ès-arts d'Anvers, sous le nom de *Busse*. Durant l'année 1634-1635, il paya 200 florins le privilége que lui accorda la ghilde, réunie en séance plénière, de n'être jamais élu doyen, cette distinction imposant des charges qui la rendaient pénible. Plusieurs artistes du même nom se trouvent mentionnés sur les registres de la compagnie, où ils obtinrent le titre de francs-maîtres. Schut épousa une seconde femme, Anastasie Scelliers, qu'il eut le chagrin de perdre le 24 octobre 1654. Il mourut bientôt après, le 29 avril 1655, et fut enterré avec sa dernière compagne dans l'église de Saint-Willebrord-lez-Anvers, qui renferme encore sa pierre sépulcrale, désignée par une inscription funèbre [2]. Son monument commémoratif, en marbre noir, est orné de deux tableaux de sa main, figurant d'une part le Christ mort, de l'autre Dieu le Père et le Saint-Esprit, c'est-à-

[1] Notes manuscrites de M. Théodore van Lerius, qui rectifient une erreur imprimée dans le catalogue du musée d'Anvers.

[2] En voici la traduction : « Cornille Schut, peintre de figures humaines, remarquable par le grand nombre comme par l'ordonnance de ses tableaux, mourut le 29 avril 1655 ; damoiselle Anastasie Scelliers, sa femme, mourut le 24 octobre 1554. Priez, lecteur, pour que ceux qu'un mariage chrétien unit transitoirement sur la terre, soient unis à jamais dans le ciel. »

dire les trois personnes de la Trinité. Schut passe pour avoir pratiqué en même temps la poésie et la peinture; mais nul ne sait ce que sont devenus ses vers. Il a souvent exécuté des groupes, des bustes, des scènes de petite dimension, que Daniel Zeghers environnait de fleurs : on voit deux tableaux de ce genre au musée d'Anvers et deux autres dans celui de Bruxelles. Voulant lui témoigner sa gratitude, le frère jésuite obtint de ses supérieurs qu'on lui fît peindre le *Couronnement de la Vierge*, pour le maître-autel de leur église, où on l'admire encore une partie de l'année [1]. Cornille fut en outre un habile graveur : on connaît 133 estampes de sa main. Witdoeck, Natalis, Hollar ont d'ailleurs reproduit sur le cuivre plusieurs de ses toiles. Van Dyck a exécuté son portrait. Soit qu'il fût noble, soit qu'il voulût se conformer aux mœurs vaniteuses de son temps et se fût donné lui-même des armoiries, il portait de sinople à l'arc d'or posé en pal.

Cornille Schut possédait une véritable originalité, qui lui assigne une place à part dans la brillante famille des peintres anversois. Le *Martyre de saint Georges*, placé placé jadis sur l'autel de la confrérie de l'Arbalète, à Notre-Dame d'Anvers, et maintenant au musée de la ville, atteste une complète indépendance d'esprit. Pas une ligne, pas un coup de pinceau, pas un détail n'y trahissent l'imitation de Rubens. L'auteur marchait hardiment et fièrement vers son idéal, sans se préoccuper de ce qu'on faisait autour de lui. Le saint, dépouillé de ses vêtements, est agenouillé au centre de la composition, sur les degrés d'un temple païen, et trois

[1] Il alterne avec une *Érection de croix*, due au pinceau de Gérard Zeegers.

bourreaux se préparent à lui trancher la tête. Le grand-prêtre d'Apollon, personnage dont la belle figure révèle un caractère bas et profondément égoïste, lui montre la statue en bronze de son dieu ; saint Georges ne la regarde pas, mais entend la sommation qui lui est faite de l'adorer. Que lui importent cet ordre et les menaces du pontife? Les yeux levés au ciel, dans un transport de ferveur extatique, il ne voit que les anges du Seigneur, qui l'encouragent et lui promettent la vie éternelle. Le principal bourreau découvre d'une main ses épaules et tient de l'autre le glaive des persécuteurs. Chose étrange ! ses yeux hagards, sa mine terrifiée n'expriment pas la haine, la joie sanguinaire de la routine implacable et triomphante. On dirait qu'il a peur de son crime et regrette son odieuse action! Sur le premier plan de droite se tiennent de nombreux soldats, commandés par un chef qui monte un cheval blanc : de l'autre côté de la toile, on aperçoit deux enfants, dont l'un mène en laisse un chien de chasse.

On trouverait malaisément un type plus original que celui de saint Georges : il ne rappelle en aucune façon les têtes ordinaires des martyrs, et cependant il a toute l'élévation désirable, tous les caractères qu'exigent la foi héroïque et la violente situation du personnage. Bien dessiné, placé dans une attitude facile, qui produit des lignes onduleuses, le corps du saint charme les yeux par une vigueur, une splendeur de coloris extraordinaires : on pourrait s'en étonner, si le tableau n'était pas dû à un peintre anversois. Les carnations n'offrent pas les nuances rosées de Pierre-Paul, ni rien qui en approche : on y observe au contraire les teintes de bistre et d'or que la chaleur communique aux populations méridionales.

Les têtes des personnages secondaires sont naturelles de pose et d'expression. Les anges, petits et grands, qui flottent sur les nues, se distinguent par une liberté de mouvements, par une désinvolture, que l'on retrouve en général dans les productions du maître. Le tableau est bien composé au point de vue des lignes et au point de vue de la couleur : les premières s'agencent harmonieusement, la seconde forme de grandes masses d'un bel effet. Les clairs ressortent d'une manière fort vive, malgré la transparence des ombres. En somme, on doit regarder le *Martyre de saint Georges* comme une œuvre capitale.

Le musée d'Anvers renferme une autre toile de Cornille Schut, où saint François agenouillé devant le Christ et devant la Vierge, qui trônent parmi les nuages, reçoit d'eux le bref de l'indulgence dite *Portiuncula*. Ici encore les types ont plus d'élégance, les formes sont plus sveltes que sur les toiles de Rubens, et la couleur semble empruntée aux maîtres espagnols. Jésus incline vers son adorateur une tête affectueuse et régulière, mais il manque d'élévation dans sa bonté, de résolution dans sa douceur intelligente. La Vierge nous apparaît comme une belle Flamande de la haute classe, avec des cheveux châtain clair, des joues un peu pleines et une expression flegmatique. L'un et l'autre sont d'ailleurs parfaitement posés. Les draperies qui les couvrent ne méritent pas les mêmes éloges : à leur ampleur et à leur désordre on dirait des étoffes jetées au hasard. Dans le haut du tableau, le Père éternel, vieillard élégant et fleuri, passe sa tête et ses bras à travers un triangle, idée pour le moins bizarre. Les anges petits et grands ont la facilité de pose et forment les gracieux raccourcis que nous avons déjà remarqués dans le tableau précédent. Loin de s'étaler en

grandes masses, comme sur ce tableau, la couleur, qui est du reste juste, vive et belle, s'éparpille, se fractionne, au point de papilloter.

Notre artiste péchait quelquefois sous le rapport de la conception, ou plutôt semblait obéir à des intentions moqueuses. Une toile que possède l'église Saint-Jacques, produit le plus singulier effet. Elle représente le Christ étendu sur les genoux de sa mère. On ne pouvait traiter ce motif d'une manière plus inconvenante. Pour soutenir le poids énorme de son fils, Marie écarte les jambes autant que les lois de l'organisation humaine le lui permettent : le corps du Sauveur n'étant soutenu que vers les épaules et vers les jarrets, fléchit par le milieu et s'enfonce entre les cuisses de la Vierge. La tête tombe à la renverse sur les genoux de saint Jean. L'indécence d'une pareille combinaison prouve que la piété de Cornille ressemblait à la dévotion de Rubens. L'élégance, la dignité, la profonde émotion de la mère du Rédempteur et de l'apôtre bien-aimé ne suffisent point pour compenser un tel défaut [1].

La Circoncision de l'église Saint-Charles-Borromée, à Anvers, renferme une autre irrévérence. Le prêtre vient de terminer l'opération et s'est assis pour se reposer : un ange tient devant lui un plat d'or, sur lequel on voit le saint prépuce, que le pontife examine avec componction. La Vierge le montre aux assistants et paraît s'écrier : Voilà le prépuce de mon fils! Le milieu du corps voilé par un petit linge, l'Enfant-Dieu regarde d'un air souf-

[1] Ce groupe surmonte l'épitaphe de la famille Geensins, à laquelle appartenait la première femme de Cornille Schut : son nom et son mariage avec le peintre s'y trouvent mentionnés, mais l'inscription ne nous dit pas quand elle est morte. Il a fallu chercher dans les registres de l'église la date de son décès.

frant la croix que lui présentent de petits anges, comme pour lui dire : — C'est la première de vos douleurs; vous en éprouverez de plus cruelles. — Derrière le prêtre, une femme verse de l'eau dans une aiguière, tandis qu'un ange plane au-dessus d'elle, une cruche à la main. Peut-on croire que l'artiste, lorsqu'il exécutait ce morceau, n'était pas sous l'influence d'un sentiment ironique? Cette disposition railleuse n'a point toutefois pénétré jusqu'au détail, ce qui aurait changé le tableau en caricature. Les têtes sont charmantes, délicates, spirituelles. Trouverait-on quelque part une vierge plus gracieuse, plus jolie, plus distinguée sous tous les rapports? La couleur, fine et agréable, manque un peu de variété, comme dans tous les tableaux de Schut. Le contraste de l'ombre et de la lumière éclipse les tons locaux, qui blanchissent aux endroits éclairés. Par ses lignes sinueuses et son extrême souplesse, le dessin rappelle les artistes français du XVIII[e] siècle.

Le plus célèbre travail de Cornille est l'*Assomption de la Vierge*, qui orne la coupole de Notre-Dame d'Anvers. Ce fut sans doute une joie pour le peintre d'arborer une toile[1] à cette hauteur, d'où il semblait dominer toutes les œuvres fameuses disséminées dans le chœur et dans les nefs, les œuvres de Rubens particulièrement. Les mains étendues en signe d'admiration et de piété, la noble Israélite occupe le centre de ce vaste morceau. Elle regarde tout émue la colombe qui plane sur elle, Dieu le père et Dieu le fils trônant au milieu des nuages. Un

[1] On l'a descendue dernièrement afin de la restaurer. Elle porte l'inscription suivante : *Cornelius Schut*, 1647. Ce grand travail fut payé à l'artiste 360 florins. M. Léon Burbure a trouvé dans les archives de la cathédrale la note qui le concerne.

de ses genoux est plié, l'autre se relève à demi. Une foule de petits anges forment des groupes autour d'elle. A la circonférence du dôme, une seconde escorte d'anges adultes font de la musique, ou expriment leur ravissement par leurs attitudes. L'un d'eux, une trompette dans la main droite et la main gauche levée, appelle l'attention du spectateur sur Marie, dont il proclame les louanges. Cet important morceau est exécuté avec une vigueur et une résolution magistrales [1]. On en voit l'esquisse dans la chambre des marguilliers.

Nous avons rapporté plus haut [2], d'après Michel, une anecdote sur Cornille Schut et Rubens, dont la conclusion nous semble outrée. Pierre-Paul était bien capable d'acheter en bloc les œuvres d'un confrère, pour le tirer d'embarras, mais l'ingratitude de notre artiste aurait besoin d'être prouvée. On peut rivaliser de talent avec un homme, on peut même pousser fort loin l'émulation, sans se laisser entraîner jusqu'à la haine et sans commettre de bassesses. Le peintre qui nous occupe fut toute sa vie le collaborateur de Daniel Zeghers, ami intime de Rubens; un autre ami du grand coloriste, Breughel de Velours, les nomma tuteurs de ses enfants et leur adjoignit un troisième familier de Pierre-Paul, Henri van Balen. Eût-il voulu réunir ainsi des adversaires déclarés? Ces faits ne semblent-ils point démontrer que l'antagonisme des deux peintres resta circonscrit dans le libre domaine des beaux-arts?

[1] La Belgique possède d'autres ouvrages du même artiste que nous croyons inutile d'analyser; nous mentionnerons, entre autres, deux belles toiles de l'église Saint-Charles-Borromée, à Anvers, l'une représentant saint François Xavier qui consacre les hosties avant de les distribuer aux communiants; la seconde, le même saint convertissant un roi idolâtre. L'église Sainte-Catherine, à Bruxelles, renferme encore un travail estimable : *Sainte Anne implorant le ciel pour des naufragés.*

[2] Page 142.

Élève d'Abraham Janssens, Théodore Rombouts n'avait pas conçu chez son maître une grande affection pour Rubens. Il était né à Anvers et fut baptisé à Notre-Dame le 2 juillet 1597. Son père se nommait Barthélemy Rombouts; sa mère Barbe de Greve. Il eut pour parrain Thierry Sweerts, pour marraine Marie de Mont. Suivant l'exemple d'Abraham et de presque tous les artistes flamands, il s'achemina vers Rome dans l'année 1617. Un grand seigneur le chargea de peindre douze tableaux, représentant des scènes de la Genèse : ce travail considérable le fit tout d'abord remarquer. Le bruit qu'il excita parvint jusqu'au duc de Toscane, et le prince attira le jeune débutant à sa cour. Théodore y exécuta une foule d'ouvrages importants, dont il fut récompensé de la manière la plus généreuse. Il s'éloigna comblé d'honneurs et de richesses, l'amour du pays natal l'empêchant de s'établir sur un sol étranger.

Son absence avait duré sept ans, selon toute apparence, car il ne dut point tarder à se faire recevoir franc-maître et il n'obtint ce titre que le 3 février 1625. Bientôt après il épousa Anne Van Thielen, fille de Libert, seigneur de Couwenberg, et d'Anne Rigouts. Le vendredi 17 septembre 1627, la régence lui permit de passer hors d'Anvers la première nuit de ses noces, sans perdre son droit de bourgeoisie (*poorterschap*); ce qui semblerait prouver que la fête eut lieu au château du père. En 1628 naquit de ce mariage une fille unique, que l'on baptisa dans la cathédrale, le 7 du mois d'août, et que l'on nomma Anne-Marie. De 1628 à 1630, Théodore Rombouts fut doyen de la ghilde. Durant l'année 1631-1632, il reçut comme élève Jean-Philippe van Thielen, frère de sa femme, héritier de la seigneurie paternelle. Ce noble apprenti, né

à Malines en 1618 se fit plus tard un nom. Le musée d'Anvers possède de lui une *Guirlande de fleurs*[1].

Théodore Rombouts entra dans la *Sodalité* de Notre-Damé ou confrérie des hommes mariés, dont les archives nous ont déjà fourni quelques dates importantes. Promu au grade de conseiller, le 19 juillet 1633, il obtint le même honneur le 5 juin de l'année suivante. Il mourut le 14 septembre 1637, sur la paroisse de Notre-Dame : trois jours après, le 17, on lui fit à la cathédrale des funérailles de première classe. Il fut néanmoins enterré dans l'église des Grands-Carmes, où on lisait jadis son épitaphe[2]. Les archives de Saint-Luc constatent que cette même année sa famille paya la redevance prélevée par ghilde sur les héritiers des membres défunts[3]. Le 29 avril 1638, la fabrique de la cathédrale toucha une somme de 12 florins, que Rombouts lui avait léguée. Sa veuve ne lui survécut pas deux ans, car elle termina ses jours en 1639, dans la paroisse de Saint-Jacques, et fut enterrée à l'église de ce nom, où on lui fit, le 31 mai, des funérailles de première classe[4]. Le portrait de Rombouts,

[1] Ce tableau semble confirmer une assertion des biographes, d'après laquelle Philippe van Thielen aurait eu pour second maître et pour ami Daniel Zeghers (*Généalogie de la famille Van der Noot*, par F. de Azevédo, in-fol., 1771). Il fut reçu franc-maître en 1641-1642, épousa Françoise Hemelaer et eut trois filles : Marie-Thérèse, Anne-Marie, Françoise-Catherine, qui toutes trois cultivèrent l'art de peindre les fleurs. Van Thielen mourut en 1667, âgé de quarante-neuf ans, et fut enterré à Boisschot, dans la province d'Anvers.

[2] En voici la traduction : « Sépulture de l'honorable Barthélemy Rombouts, qui mourut le 2 octobre 1624, de l'honorable Barbe de Greve, son épouse, qui mourut le 22 octobre 1630, et du vertueux Théodore Rombouts leur fils, peintre célèbre, qui mourut le 14 septembre 1637.

[3] On lit en outre dans l'ouvrage de Papebrochius, t. IV, p. 364 : A. 1637. Extremum quoque apud nos diem obiit quadragesimo quo hic vivere cœperat anno, Theodorus Rombouts, insignis pictor, ab Italica peregrinatione reversus, et ab artis præstantia laudari meritus in Pinacotheca, p. 163.

[4] *Catalogue du musée d'Anvers*. — *Notice sur ce catalogue*, par M. Van Lerius. — Notes manuscrites de MM. Van Lerius et Léon de Burbure.

peint par Van Dyck, a été gravé par Paul Pontius.

A ces renseignements positifs, Weyerman joint des faits qui ne méritent pas autant de confiance. Dès que Théodore, suivant lui, fut revenu dans les Pays-Bas, les succès continuels de Rubens lui firent froncer le sourcil. La jalouse haine que l'absence avait calmée, se ranima de plus belle. Il ne permettait point qu'on louât le grand homme en sa présence. « Pardieu! disait-il souvent, il ne peut rien manger sans m'en donner ma part. » Voulant exprimer ainsi qu'il avait droit aux mêmes éloges que Rubens; admirer les compositions de Pierre-Paul, c'était vanter dans ses propres ouvrages les qualités analogues qu'ils renfermaient. Chose singulière! l'envie exaltait Rombouts : il avait l'enthousiasme de cette cruelle passion. Campo Weyerman prétend qu'elle lui a inspiré ses meilleurs ouvrages, comme le *Saint François recevant les stigmates*, le *Sacrifice d'Abraham* et un tableau allégorique de la *Justice*, qui ornait autrefois la salle des échevins, à Gand.

La magnifique Descente de Croix, peinte par Rubens, était pour les jaloux une cause de perpétuelle douleur. Abraham Janssens avait voulu traiter le même sujet et avait réussi à faire un beau travail, que possède la ville de Bois-le-Duc; Rombouts ne pouvait se dispenser d'entreprendre une lutte semblable contre le chef de l'école anversoise. Son tableau se trouve dans l'église de Saint-Bavon, à Gand. C'est une imitation manifeste de Rubens, et, par suite, du Barroche et de Daniel de Volterre. Deux personnages sont montés sur des échelles, dans des attitudes presque identiques à celles des personnages correspondants de la toile fameuse. L'artiste a aussi très-bien rendu la pesanteur et l'abandon du cada-

vre : de grandes lignes perpendiculaires aident également à exprimer l'idée de chute. Le morceau offre la même unité que celui de Rubens, et les acteurs forment un seul groupe. Le vase de cuivre, où se coagule le sang du martyr, n'est pas oublié. Mais la formidable intention de Rubens ne donne plus au sujet un caractère de sombre poésie. Les acteurs sont agités par les divers sentiments que peut faire naître un tel épisode. C'est une composition ordinaire. Le coloris, le dessin, les types ne rappellent pas au surplus le goût de Rubens, mais la manière de Caravage et celle de l'Espagnolet. La vigueur des ombres va jusqu'à la dureté. La belle tête de saint Jean, pleine d'amour et de compassion, est toute méridionale. Ce tableau, qui passe pour le meilleur de l'artiste, donne du reste une favorable opinion de lui. On ne peut nier qu'il a une grande tournure, qu'il atteste de la force, du savoir et de la résolution. Seulement le raccourci de la tète divine n'est pas heureux : il fait paraître la figure large et trapue, ce qui en rend l'aspect désagréable, ce qui lui ôte même toute noblesse.

Mais revenons à Campo Weyerman. Outre ses productions religieuses et historiques, Rombouts a exécuté, nous dit son biographe, des tableaux de genre très-nombreux. Les kermesses, les parades de charlatans, les scènes d'ivrognerie étaient ses motifs de prédilection. Les connaisseurs ne les recherchaient pas moins que ses grands ouvrages. Son talent lui permettait donc de vivre dans l'opulence.

La gloire de Rubens continuait cependant à l'offusquer et à le chagriner : tout le blessait, jusqu'au luxe de son rival. Dominé par cette fâcheuse disposition, il voulut se faire construire un hôtel aussi beau que celui de Pierre-Paul, mais il dressa mal son devis : les frais dé-

passèrent bientôt ses prévisions. L'appauvrissement graduel de la Belgique, depuis sa séparation d'avec la Hollande, diminuait de jour en jour l'empressement des amateurs, les ressources des chapitres et des monastères. Rombouts finit par se trouver hors d'état de continuer son entreprise. Son palais demeura inachevé, symbole de ses vains efforts pour éclipser un homme supérieur [1]. Cette dernière humiliation l'accabla : il résolut de quitter sa patrie et annonça que le grand-duc de Toscane le pressait de revenir à Florence. Mais le chagrin ne lui permit pas de réaliser son projet : il mourut de douleur sur les lieux mêmes où il avait été vaincu, où tout lui rappelait sa défaite.

MM. Génard et Van Lerius ont dernièrement révoqué en doute et la jalousie de notre artiste, et les circonstances que rapporte Weyerman. Aucune preuve ne confirme ses assertions, aucune pièce authentique ne nous ordonne d'y croire, je l'avoue. Mais si l'on ne veut écrire la biographie des peintres que d'après des actes officiels, on tombera dans une sécheresse déplorable. Ces documents ne nous font pas connaître le caractère, les habitudes, les malheurs, les opinions et les joies de ceux qu'ils concernent. Ils nous fournissent des dates précieuses, voilà tout. Ce serait aussi pousser trop loin l'amour du pays natal, que de représenter chaque peintre flamand comme

[1] M. Delaet, dans le catalogue du musée d'Anvers, a désigné l'hôtel avoisinant le palais du roi, place de Meir, à Anvers, comme la demeure dont la construction ruina Théodore Rombouts. Mais, ainsi que le remarque fort bien M. Van Lerius, dans sa Notice, ce monument fut bâti par Gérard Zeegers, suivant le témoignage de Papebrochius : « Reliquit autem diuturnam sui memoriam in speciosa valde domo, quam media in Mera, platea civitatis totius amplissima, e regione viæ ad Clarissas ducentis, ædificari fecit ad normam Italicorum palatiorum, ex albo et cœruleo saxo. *Annales antverpienses*, tome V, page 44.

un type de vertu, comme un héros immaculé. Les Hollandais ont voulu de même nier les goinfreries de Jean Steen et consorts. Mais des renseignements trop nombreux, trop certains, prouvent les mœurs dissolues des artistes néerlandais, pour qu'on se figure voir en eux autant de patriarches. L'expérience démontre que le talent peut être uni à toutes sortes de vices. Prenons l'homme tel que la nature l'a créé, avec ses mérites et ses faiblesses [1].

Les deux tableaux de Rombouts que possède le musée d'Anvers, *une Sainte Famille* et *le Christ pèlerin*, attestent, comme la Descente de Croix dont nous avons parlé, une grande condescendance pour l'art méridional. Voulant combattre Pierre-Paul et n'ayant pas assez de ressources en lui-même, Rombouts cherchait des inspirations sur la terre étrangère. Il s'assimila moins intimement qu'Abraham Janssens et Cornille Schut ces éléments empruntés. Son talent ne se distingue pas, comme le leur, par des traits originaux. A plus forte raison demeure-t-il bien loin derrière Rubens, qui métamorphosait hardiment toute la nature et ne demanda aux maîtres italiens que des conseils. Cependant, comme les tableaux de Rombouts sont très-rares, il faut le juger avec circonspection. Deux ou trois œuvres ne donnent pas la mesure complète d'un homme, et la Belgique n'en possède pas davantage. De nouvelles recherches seraient peut-être nécessaires pour émettre une opinion définitive.

[1] Il ne faut pas confondre le paysagiste néerlandais *Rontbout* avec le peintre anversois Théodore Rombouts, nous dit Rathgeber (Annalen der niederlaendischen Malerey 2[te] theil, p. 132). Dans ses voyages en Italie, en Allemagne et en Suisse, Rontbout avait dessiné beaucoup d'études et fit encore un grand nombre de croquis autour de Rome : il utilisa ces esquisses pour ses tableaux. Ses ouvrages étaient déjà très-rares et se payaient conséquemment très-cher du temps de Pilkington. Voyez le livre de ce dernier, qui a pour titre : *The gentleman's and connoisseur's dictionnary of painters; London*, 1774, *in*-4°.

CHAPITRE XX.

Les imitateurs de Rubens.

Gaspard de Crayer. — Sa biographie. — Maison qu'il habitait à Bruxelles. — Description de trois tableaux qui montrent les divers aspects de son talent. — Gérard Zeegers. — Renseignements inédits. — Sa manière. — Il a fait des morceaux admirables, mais ne se soutient pas toujours à la même hauteur. — Pierre van Lint. — Sa biographie et ses ouvrages. — Henri van Balen, le fils. — Les deux Van Oost. — Décadence de Bruges. — Gaspard-Jacques van Opstal, le dernier des grands peintres flamands. — Copistes de Rubens.

Outre les hommes qui reçurent directement de lui l'inspiration, qui étudièrent sous ses yeux, il faut encore grouper autour de Rubens les artistes qui se rattachèrent à son école par l'imitation et lui empruntèrent les éléments principaux de leur style. Le nombre n'en est pas moins grand que celui de ses élèves. Nous ne leur consacrerons donc pas des notices aussi détaillées; ce serait entreprendre une tâche énorme, qui nous ferait dépasser de beaucoup notre plan. Il nous suffira d'examiner rapidement cette seconde phalange recrutée par le génie de Pierre-Paul. Quelques individus enrôlés sous sa bannière ont poussé fort loin l'étude de ses procédés.

A leur tête se place naturellement Gaspard de Crayer. Il vint au monde dans la métropole du commerce belge et reçut le baptême dans l'église Saint-André, le 18 novembre 1584 [1]. Il eut pour parrain Melchior Severyns, pour marraine Catherine van Wesel. Son père, qui se nommait Jaspar, était maître d'école et marchand de tableaux : il devint, comme tel, membre de la confrérie de Saint-Luc en l'année 1587. Sa femme s'appelait Christine Abshoven [2]. Les parents de notre artiste allèrent sans doute habiter Bruxelles pendant qu'il était fort jeune, car il devint le disciple de Raphaël van Coxie, fils de Michel et son élève. Ce maître devait être fort vieux lorsque Gaspard se mit sous sa direction, puisqu'il avait vu le jour à Malines en 1540 [3]. Le jeune Crayer dépassa bientôt son guide, qui n'était pas un homme de première force. La corporation des peintres bruxellois le reçut au nombre de ses membres, durant l'année 1607 [4]. Quoique tous les peintres crussent alors nécessaire d'aller terminer leurs études au delà des Alpes, notre artiste ne partagea point cette opinion et acheva de former son talent sous le ciel qui avait éclairé son enfance. Il n'y perdit rien, il y gagna peut-être, car les populations flamandes n'ont pas moins le goût des arts que la race italienne, et le lait maternel vaut toujours

[1] Houbraken, Weyerman, Cornille de Bie et Papebroeck le font tous naître en 1585; j'ignore par suite de quelle fantaisie Descamps a préféré la date de 1582.

[2] Communiqué par M. Génard.

[3] Il entra dans la corporation des peintres malinois en 1562. Il se fixa plus tard à Bruxelles, où il exécuta des morceaux d'histoire fort nombreux. Sa famille était noble d'origine ou avait été anoblie, car, suivant M. Génard, elle portait d'or à la face de gueules, accompagné en chef d'un aigle double naissant de sable et en pointe de six billettes de même, posées 3-2-1.

[4] Immerzeel.

mieux que celui d'une nourrice. Ses travaux fixèrent promptement sur lui l'attention du public et lui méritèrent la faveur de la cour. Les biographes en donnent pour preuve que le Cardinal Infant, frère de Philippe IV, voulut se faire peindre par lui et envoya le portrait au roi d'Espagne [1]. Cette preuve est assurément curieuse. Si les critiques avaient consulté l'histoire des Pays-Bas, ils auraient appris que Don Ferdinand fit son entrée à Bruxelles le 3 novembre 1634, lorsque Gaspard de Crayer avait déjà cinquante ans moins deux semaines. Il est probable que la renommée de l'artiste portait depuis longtemps des fleurs et des fruits. Bien avant cette époque d'ailleurs, Jacques Boonen, archevêque de Malines, l'employait avec une préférence soutenue. Toute la cour loua l'effigie en pied du cardinal : le souverain espagnol la trouva lui-même si admirable, qu'il envoya au peintre son médaillon en or, suspendu à une chaîne, et lui accorda pour le reste de ses jours une forte pension.

Rubens ayant vu le tableau de sa main qui orne encore l'église Sainte-Catherine, à Bruxelles, et représente la glorification de la Sainte, accueillie dans le ciel par la Vierge, Dieu le Père, le Rédempteur et saint Jean, s'écria, dit-on, dans son enthousiasme : « Crayer, Crayer, personne ne vous surpassera ! [2] . »

Descamps affirme que, pour se soustraire au tumulte de la cour et aux importunités des amateurs, Gaspard quitta Bruxelles, en se démettant d'une charge honorable qu'on lui avait confiée, puis alla chercher le repos à

[1] Voyez entre autres Descamps.

[2] Campo-Weyerman, t Ier, p. 328. L'auteur hollandais nous apprend que le souvenir de cette exclamation était conservé traditionnellement à Bruxelles.

Gand, où il mourut le 27 janvier 1669 et fut enterré dans l'église des Dominicains. Il désigne même la chapelle de Sainte-Roose, comme devant abriter ses restes. J'y ai vainement cherché son tombeau. Toutes ces assertions me paraissent douteuses. Papebroeck assure que Gaspard de Crayer habitait ordinairement Bruxelles et qu'il y termina ses jours [1]. L'année dernière sa maison existait encore, rue des Fripiers, n° 30 [2]. Elle venait justement d'être vendue, lorsque je me présentai pour la voir : on l'avait même divisée en deux lots, afin de rendre l'acquisition plus facile. J'agitais depuis quelques minutes la sonnette, dont le bruit retentissait dans le monument désert, lorsqu'un pâtissier se montra en face, sur le seuil de sa boutique, la tête parée de sa toque virginale. Le blanchâtre personnage s'approcha de moi et me demanda ce que je voulais.

— Je désire voir, lui répondis-je, la maison de Gaspard de Crayer.

— Est-ce qu'il habite Bruxelles? répliqua le pétrisseur de gâteaux. Je ne le connais pas.

— Il n'y demeure plus, car il est mort, mais c'était un grand peintre.

— Un grand peintre, Gaspard de Crayer! En êtes-vous bien sûr? Je n'ai jamais entendu son nom.

— Voici l'hôtel où il résidait.

— Quoi ! dans ma maison ! s'écria le pâtissier.

[1] Habitabat autem fere Bruxellis, Ferdinandi Cardinalis pictor domesticus, et ibidem mortuus circiter octogenarius. *Annales antverpienses*, t. V, p. 224.

[2] « Le célèbre Gaspard de Crayer habitait dans la rue des Fripiers, à Bruxelles, une maison située en face du couvent des Madelonettes. Ce couvent, abattu en 1795, a été remplacé par une petite place que l'on nomme le *Marché aux Peaux.* » *Histoire de Bruxelles, par MM. Henne et Wauters.*

— Dans votre maison? m'écriai-je à mon tour.

— Sans doute! puisque je l'ai achetée hier, non pas entièrement, savez-vous, mais par moitié, avec un autre acquéreur.

— Vous, un marchand de tartes et de galettes? Vous en avez donc bien vendu!

— Pas mal, Monsieur, pas mal; si bien que me voilà propriétaire.

— Alors, vous allez me montrer l'intérieur de l'édifice.

— Certainement, monsieur; *attends*-moi.

Et le brave homme ayant été chercher les clefs de l'hôtel, nous en parcourûmes toutes les salles. La largeur et la hauteur de la porte cochère, les vastes dimensions du bâtiment, de l'escalier, des différentes pièces, annonçaient le faste et l'opulence. Les historiens nous apprennent que Gaspard de Crayer était fort laborieux et gagna beaucoup d'argent. L'aspect de sa demeure confirmait pour moi leurs assertions. Il y a peu de villes dans le monde où les jardins soient aussi rares qu'à Bruxelles. Or, notre artiste pouvait, sans sortir de chez lui, se promener sous les arbres d'un enclos spacieux: l'ortie, le chiendent, le réveil-matin, les herbes de l'abandon y croissaient, à l'époque de ma visite.

— Et qu'allez-vous faire de ce logis princier? demandai-je au marchand de gâteaux, comme nous achevions notre tournée.

— Je vais le faire abattre, me répondit-il, et ce ne sera pas long. La moitié seulement de l'hôtel m'appartient, et, quoiqu'on puisse le diviser, j'aime mieux bâtir à la place une maison moderne avec une boutique et un four.

— Il ne vous restera plus, lui dis-je, qu'à prendre

pour enseigne la figure et le nom de l'ancien propriétaire.

— C'est une bonne idée, savez-vous! me répliqua le chevalier du fourgon. J'en causerai avec ma femme.

Au moment où j'écris ces lignes, la demeure du peintre doit avoir cessé d'exister.

On a cru jusqu'à présent qu'il était resté célibataire, mais il épousa Nathalie Cocquiel[1]. Sa sœur, qui vivait chez lui, administrait sans doute sa maison. Il travaillait beaucoup d'après nature, et une de ses nièces passait pour lui servir de modèle. Louis de Vadder et Achtschelling exécutaient ordinairement les paysages de ses fonds.

Gaspard de Crayer ne quitta jamais le pinceau. La mort le surprit comme il venait de terminer le martyre de saint Blaise, et il avait alors quatre-vingt-quatre ans. Ce tableau, qu'on voit au musée de Bruxelles, n'offre aucun signe de décadence. On doit même le ranger, chose étonnante! parmi les meilleurs ouvrages de l'artiste. Composition, dessin, couleur, attitude, expression, tout y est bien, tout y annonce la verve de la jeunesse. Crayer était de ces fortes natures qui bravent le temps, qui ne subissent qu'à l'extérieur les outrages de la vieillesse. Il a donc produit un nombre immense de tableaux. Maintenant encore, après tant de guerres et de révolutions, presque toutes les églises flamandes possèdent plusieurs toiles de sa main. Nous en décrirons et analyserons seulement trois, qui montrent les divers aspects de son talent.

La Pêche miraculeuse, que l'on voit au musée de Bruxelles, atteste les obligations de l'auteur envers Rubens.

[1] Le nom de baptême est illisible sur l'acte original : il commence toutefois par un N. Nous devons ce renseignement à M. Génard.

On la croirait peinte dans l'atelier du grand coloriste, et elle figurerait sans désavantage parmi ses plus brillantes productions. L'homme appuyé sur une gaffe rappelle l'individu posé de la même manière, qui occupe le haut de la célèbre Pêche miraculeuse, admirée par tous les voyageurs à Notre-Dame de Malines. Le vaste ciel déployé au dessus des personnages, la mer qui s'étend derrière eux et vers la droite, sans que rien voile ce double espace, sont seuls en opposition avec la méthode, avec les habitudes de Pierre-Paul. L'éclat et la beauté de la couleur, l'élégance des types, la vérité des attitudes et l'harmonie de l'ensemble font de ce morceau une œuvre supérieure. Sous sa robe violette et son manteau de pourpre, le Sauveur a un tel relief qu'il paraît sortir de la toile et qu'on s'attend à le voir marcher hors du cadre. Le petit marinier blond, vêtu de rose, qui écarte avec d'autres pêcheurs les bords du filet, égale les plus charmantes créations de n'importe quel grand maître. Enfin, ce tableau est si étincelant qu'on pourrait l'attribuer à Jordaens : le ton en dépasse la gamme de Rubens.

Si l'école d'Anvers est la plus dramatique entre toutes les écoles de peinture, Crayer est le plus dramatique de ses représentants. Il l'emporte à cet égard sur Van Thulden et sur Rubens. Non pas qu'il mette plus de mouvement dans ses lignes, dans ses attitudes, plus de force dans les expressions violentes, plus de sang, plus de terreur dans ses inventions ; mais il a, mieux que personne peut-être, rendu les émotions profondes et le courage sublime des martyrs. Il nous montre à la fois les spasmes de la chair, l'inévitable effroi de l'homme corporel devant la mort, et le triomphe de la volonté sur les sens, de la conviction sur la douleur et la crainte. Il sait éle-

ver ses personnages au dernier faîte de la grandeur morale. On ne l'a point apprécié comme il le mérite, on n'a pas signalé la noblesse de caractère qui lui permettait d'atteindre à ces effets majestueux. Il y avait en lui du Corneille et du Schiller. Ses *Martyrs enterrés vivants*, que possède le musée de Lille, honorent en même temps l'artiste, l'art qu'il exerçait et la nature humaine. Trois personnages vont subir les horreurs de cet affreux supplice. L'un d'eux est à demi couché dans la bière où on va le clouer, pour ensevelir avec lui ses généreux principes. Deux bourreaux le forcent de s'étendre, pendant qu'il lève les yeux vers le ciel et regarde les anges qui lui apportent la palme du triomphe. Debout sur le premier plan, une seconde victime considère avec exaltation les messagers divins et leur montre le vieillard qu'on met au cercueil. « Voilà, semble-t-il leur dire, comment les hommes traitent leurs frères, traitent les élus du Christ, les défenseurs de la justice et de la vérité ! » Sa pâle figure n'a point de belles lignes, mais le type en est original, plein de distinction : elle exprime un trouble douloureux et la fermeté d'une âme intrépide. Si son cœur frémit à l'idée de la mort, d'une mort épouvantable, il saura dompter son cœur. Le troisième martyr, lié avec des cordes, semble absorbé en lui-même : une vision intérieure le fortifie contre le supplice et lui montre au delà les régions de l'éternel Éden. Tous les personnages secondaires sont dignes des trois héros. La couleur a un aspect triste et sombre, en harmonie avec le caractère de la scène.

Crayer ne possédait pas un sentiment moins vif de la délicatesse et de la grâce que du sublime et du tragique. L'église d'Anderlecht, petit village situé près de Bruxelles,

renferme un tableau charmant qui prouve la souplesse de son esprit. On y voit saint François d'Assise en adoration devant la Vierge. La manière rappelle le style de Van Dyck plutôt que celui de Rubens, et quelques parties de l'œuvre ne sont pas sans analogie avec les spirituelles compositions du dernier siècle. Marie a une élégance de type, une désinvolture de formes, que ne lui ont pas souvent données les peintres néerlandais. Le personnage le plus délicieux de la toile est une sainte aux cheveux blonds, sainte Barbe sans doute, car elle porte une épée nue et un livre ouvert. Je ne sais à quoi pensait l'artiste, en modelant et coloriant cette aimable femme. Ce n'est pas la dévotion qu'inspirent ses joues roses, sa chair blanche, potelée, ses yeux vifs, sa gorge succulente et son air joyeux. Boucher, Lancret, Watteau se seraient épris de son nez coquet, de sa mine égrillarde. Comme l'auteur l'a souvent reproduite, quoique d'une manière moins heureuse, je soupçonne qu'elle nous offre le portrait de sa nièce. Saint François d'Assise a lui-même une beauté un peu féminine. Sainte Hélène, dans une noble et sérieuse attitude, contemple Marie avec une fixité pensive, qui remet en mémoire les tableaux héroïques de Crayer. Une belle tête de moine à longue barbe les rappelle aussi. Les trois petits anges groupés devant leur reine, comme la nomme l'Église, tiennent le milieu entre ces deux tendances : ils se distinguent par leur naturel, par la facilité de leurs poses et l'ingénuité de leur expression. Une vapeur rougeâtre semble composer l'atmosphère du tableau. Elle enveloppe fréquemment les personnages du peintre anversois et forme un trait caractéristique de sa manière.

Gérard Zeegers fut encore un de ces hommes qui se laissèrent charmer, fasciner par le talent de Rubens, et

qui, en sortant d'un autre atelier que celui du grand coloriste, se mirent à le suivre, presque sans le vouloir. Il était né dans la ville d'Anvers et fut baptisé à la cathédrale le 17 mars 1591. Son père exerçait la profession de marchand de vin *(wyntavernier)*, plus distinguée dans le Nord que chez nous; sa mère s'appelait Ide de Neve. Ils s'étaient épousés à Notre-Dame le 18 août 1589, année où l'on fait habituellement naître leur fils. L'acte de mariage constate qu'ils avaient abjuré le protestantisme, *qui Ecclesiæ romanæ restituuntur* [1]. Henri van Balen et Abraham Janssens furent les maîtres de Gérard Zeegers. Leurs noms ne se trouvent pourtant pas à côté du sien sur les registres de la confrérie de Saint-Luc, où il fut inscrit comme élève en 1603. En 1608, on le reçut franc-maître et il quitta la Belgique pour aller se perfectionner sur le sol italien [2]. On rapporte qu'il étudia beaucoup les vigoureuses productions du Caravage et de son imitateur Manfredi. Quelques années de travail lui acquirent une réputation. Le cardinal Zapata, ambassadeur d'Espagne à Rome, lui ayant alors témoigné le désir qu'il fît un voyage à Madrid, Gérard Zeegers alla trouver le roi catholique.

[1] Jean Zeegers mourut le 15 septembre 1605; sa femme, le 26 novembre 1626. Tous deux furent enterrés dans la cathédrale, et leur épitaphe mentionne la profession du mari.

[2] M. de Laet, dans le *Catalogue du Musée d'Anvers*, prétend que le voyage de Zeegers eut lieu avant l'époque où il obtint la maîtrise. D'après cette version, l'artiste serait revenu d'Italie à dix-sept ans : ce n'est pas vraisemblable. L'auteur des *Annales anversoises* nous apprend d'ailleurs qu'il passa de Rome en Espagne : l'aurait-on invité si jeune à traverser la mer, et Philippe III, aussi bien que ses courtisans, se seraient-ils épris d'un talent novice? Les termes dont Papebrochius fait usage sont clairs et positifs : « Juvenis hic in Italiam profectus, ibique annos non multos contemplandis optimorum artificum vetustis operibus immoratus, et nomen aliquod pingendo consecutus, in Hispaniam transiit, Regique et aulæ ita se probavit, ut nobilis domestici titulo et torque donatus, beneque nummatus redierit in patriam. »

Les lettres dont il était pourvu lui assurèrent le meilleur accueil. Ses tableaux ravirent le prince, qui le nomma son chambellan, lui passa au cou une chaîne d'or et lui prodigua les récompenses. Il eût bien voulu le retenir dans la Castille, mais l'Anversois préférait sa patrie. Descamps affirme que son style méridional, que sa couleur sombre ne furent pas d'abord bien accueillis en Flandre. Il aurait alors, par calcul, imité la manière de Rubens, qui exerçait une espèce de souveraineté sur le goût public. J'aime mieux attribuer ce changement à l'admiration qu'à l'intérêt. Zeegers devint l'ami de Pierre-Paul et celui de Van Dyck : la douceur, l'aménité de son caractère lui permirent de garder toujours leur affection. Il n'avait point tardé du reste à obtenir la faveur générale. On lui demandait un si grand nombre de tableaux et on les lui payait si bien, qu'il put vivre dans la magnificence. Papebrochius nous apprend qu'il se fit bâtir sur la place de Meir un somptueux hôtel : cette demeure, située vis-à-vis la rue des Claires, existe encore de nos jours et avoisine le palais du roi[1]. L'artiste y réunit une collection de peintures, qui lui coûtèrent soixante mille florins et étaient signées par les plus grands maîtres de son temps. Il épousa Catherine Wouters, fille de Dominique Wouters et de Jeanne van Liebeke : cette famille jouissait de la considération publique. En 1624, sa femme lui donna un fils, que l'on baptisa dans l'église Saint-Jacques, le 31 décembre. Gérard devint membre de la confrérie des gens mariés, la *Sodalitas mariana* établie par les Jésuites : il y obtint sept fois le grade de *consultor* ou conseiller[2]. Le

[1] Elle fait partie de la 3e section et porte le n° 1289.

[2] Ce titre lui fut décerné par élection le 11 avril 1627, le 22 avril 1629, le 19 juillet 1633, le 24 mai 1638, le 13 juin 1639, le 20 mai 1640 et le

prince cardinal Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas catholiques, le nomma peintre de la cour. En 1646-1647, il fut élu doyen de la ghilde, et cette même année inscrivit comme élève son fils Jean-Baptiste. Van Dyck avait précédemment fait son portrait, qui a été gravé par Paul Pontius. Gérard Zeegers mourut le 18 mars 1651 et fut enseveli, trois jours après, dans l'église de l'abbaye Saint Michel[1].

Son *Adoration des Mages*, qu'on voit à Notre-Dame de Bruges, est une des gloires de la peinture : on demeure frappé d'admiration devant ce chef-d'œuvre. Les types sont d'un goût parfait; les princes des écoles italiennes n'en ont jamais dessiné de plus exquis. Une merveilleuse couleur augmente le prestige de ces nobles têtes. Le roi de l'Orient qui se tient debout, vêtu d'un grand manteau, ne saurait être éclipsé. Pour produire une œuvre pareille, il faut une de ces inspirations extraordinaires, qui élèvent le talent à sa plus haute puissance. L'Adoration des Mages trahit néanmoins la dépendance de l'auteur envers Rubens. Le dessin, la couleur, les draperies, la composition pittoresque font immédiatement songer au chef de l'école anversoise. Zeegers était comme ces riches vassaux du moyen âge, que l'on prenait pour des rois, quand on les voyait chez eux, mais qui relevaient d'un suzerain plus puissant encore et allaient chaque année grossir sa cour.

Le musée du Louvre possède de lui une œuvre admirable, *Saint François en extase que soutiennent des anges*.

12 mai 1641. On le nomma en outre second assistant du prévôt (*præpositus*), le 9 juin 1642. Cela dénote de sa part une grande piété.

[1] *Papebrochius*, t. V, p. 43. — *Notice sur le catalogue du Musée d'Anvers*, p. 37.— Les renseignements inédits sont dus aux patientes recherches de MM. Van der Straelen et Théodore van Lerius.

Par son aspect général, par la vigueur du clair-obscur, ce tableau se rapproche beaucoup des toiles du Caravage et de l'Espagnolet. C'est assez dire qu'il nous fait connaître la première manière de l'auteur. La pose, l'expression, le type du saint, méritent tous les éloges : il est impossible de mieux rendre l'exaltation religieuse, le solitaire fléchit sous le poids de son enthousiasme. On ne peut rien voir de plus charmant que l'attitude et la figure des anges qui le soutiennent : celui de droite charme surtout les regards. La poésie abonde dans ce morceau d'élite, qui forme un ensemble merveilleux. Un ange, que l'on aperçoit au second plan, joue de la viole, puis le fond se perd dans une nuit obscure.

L'église Saint-Charles-Borromée, à Anvers, contient un morceau de Gérard, où son talent a pris une forme un peu différente. Guidé, présenté en quelque sorte par un ange, saint François-Xavier y adore la mère du Christ. Le confesseur est à genoux, la main gauche sur la poitrine, la droite à demi levée et renversée, geste qui exprime l'étonnement, l'admiration et la confiance. Le bras passé derrière le cou du dévot personnage, le céleste protecteur appuie une main sur son épaule, dans une attitude familière ; de l'autre, il lui montre la Vierge qui tient son fils, couché comme un nourrisson. Les trois figures paraîtraient belles aux plus délicats ; l'ange surtout a un air de bienveillance, de douce gaieté, qui charme et réjouit. Peut-être le nez droit du missionnaire rend-il son expression moins intelligente qu'on ne le voudrait ; peut-être encore la jolie tête de la madone manque-t-elle de vivacité. Mais, somme toute, c'est une œuvre agréable, d'une couleur fine et moelleuse.

Le Martyre de saint Liévin, dans la cathédrale de Gand,

et *la Flagellation*, dans l'église Saint-Michel de la même ville; *Saint Yves, médecin, donnant des consultations gratuites*, et *le Christ apparaissant à Madeleine*, que possède l'église Saint-Jacques d'Anvers; *la Vierge au Scapulaire* et d'autres tableaux qui ornent le musée, inspirent de Gérard Zeegers une opinion moins favorable. S'il atteignait par moments les hautes régions de la poésie, les grands effets de l'art, il ne savait pas soutenir son vol. D'une nature trop calme sans doute, il ne se préservait toujours pas de l'insignifiance. Sa belle et harmonieuse couleur lui fait rarement défaut, mais ses personnages paraissent quelquefois endormis.

Nous n'avons pas le projet d'énumérer dans ce chapitre tous les hommes qui ont pris Rubens pour guide. Ce serait un long travail que d'en dresser une liste complète, exacte et régulière. Personne, depuis cent cinquante ans, n'a eu la curiosité d'entreprendre cette recherche. Ici encore, je me trouve abandonné à moi-même, sur une lande inculte où pas un chemin n'est tracé. Marchons donc en éclaireur.

Six tableaux de Pierre van Lint, réunis au musée d'Anvers, permettent de classer l'auteur parmi les artistes qui subirent l'influence de Rubens. Il avait vu le jour dans la grande cité brabançonne, et fut tenu sur les fonts de baptême à l'église Saint-Georges, le 28 juin 1609 : son parrain se nommait Jérôme Gabia; sa marraine, Gertrude de Fonteyne. Il était fils de Pierre van Lint et de Jeanne Mast [1]. On le façonna de bonne heure au maniement du crayon et du pinceau, car il entra en 1619-1620 dans l'atelier de Roelant Jacobs, aspirant à la

[1] Communiqué par M. Génard.

gloire qui n'a pas atteint son but. En 1632-1633, il obtint le grade de franc-maître. Bientôt après, il partit pour Rome, où l'admiration et la joie l'empêchèrent d'abord de travailler. Il reprit ensuite le pinceau avec enthousiasme, copia les chefs-d'œuvre, essaya de lutter contre les grands maîtres, lutte précieuse qui fortifie le vaincu et lui apprend le secret de la victoire. Quelques portraits fixèrent sur lui l'attention ; des pages historiques élevèrent plus haut sa renommée. On le chargea d'entreprises considérables, notamment de décorer la chapelle Sainte-Croix, dans l'église de la *Madonna del Popolo*. Un amateur distingué, le cardinal-doyen Ginnosio, goûta si fort son talent, qu'il voulut s'en assurer l'usage exclusif ; il lui donna une pension, lui prodigua les marques de faveur et le retint sept années près de lui. En 1639, Pierre van Lint se trouvait encore dans la ville éternelle, car il exécuta le portrait de son bienfaiteur [1]. En 1644, il était revenu, établi sur les bords de l'Escaut : il accepta comme élève un nommé Gaspard Ulens. Le roi de Danemark, Christian IV, aimait, dit-on, beaucoup sa manière ; il l'assiégeait de demandes et accaparait tous les tableaux que le peintre pouvait lui livrer. Comme les autres artistes flamands, Pierre van Lint trouvait les fonctions de doyen onéreuses et fatigantes : à sa prière, la ghilde l'en dispensa. Il eut probablement un fils, qui portait le même prénom et qui fut inscrit comme élève sur les registres de Saint-Luc, en 1654-1655 ; il obtint le

[1] Ce portrait orne le musée d'Anvers. Le prélat, assis dans un fauteuil, tient à la main une lettre, où on lit l'inscription suivante : *Al eminentissimo dekan cardinale Ginnosio, il mio patre. Pieter van Lint fec. il primo A. Roma, a° 1639.* C'est-à-dire : « A l'éminentissime cardinal-doyen Ginnosio, mon père. Fait à Rome par Pierre van Lint, le 1er août 1639. » Le mot doyen est en flamand (*dekan*) et l'artiste a mis *patre* pour *padre*.

grade de maître en 1688. Le père était mort en 1668, âgé de cinquante-neuf ans.

La plus remarquable entre les œuvres de sa main, que possède le musée d'Anvers, représente un gué. Une troupe de pèlerins, de soldats et de femmes, groupés sur la berge d'un fleuve, s'apprête à le franchir. L'arrière-plan de droite forme une perspective montagneuse, où l'on voit un cavalier qui porte une jeune fille en croupe et fait avancer sa monture dans la rivière. Élégamment couchée au bord de l'eau, une très-jolie femme attire d'abord les regards. Sur son visage gracieux et narquois, l'expression de la finesse se mêle à un sentiment de coquetterie. Au-dessus d'elle, on aperçoit un homme dont les traits originaux s'encadrent d'une barbe noire, et qui porte un costume singulier. L'influence de Rubens et l'imitation des écoles méridionales se balancent dans ce tableau, comme dans ceux de Jean van Hoeck et de Zeegers. Nous en dirons autant d'une belle peinture de Van Lint, placée à l'église Saint-Jacques d'Anvers, qui a pour sujet saint Pierre et saint Paul se faisant leurs adieux, avant de commencer leurs voyages apostoliques.

Une *Trinité*, que renferme le même temple, permet de classer Henri van Balen, le fils, parmi les tenanciers de Rubens. Cette toile nous montre Dieu le père et Jésus-Christ l'un en face de l'autre, assis sur les nuages, pendant que la colombe divine plane au-dessus d'eux et que des anges forment cercle alentour. On la prendrait au premier coup d'œil pour une œuvre du chef de l'école. C'est le même goût de dessin, le même genre de draperies, la même couleur, aboutissant aux mêmes effets pittoresques. Quand on l'examine attentivement,

néanmoins, l'illusion se dissipe. Dieu le père ne nous offrirait point ce type pleurard, s'il avait été dessiné par Pierre-Paul : on remarque dans les yeux du Sauveur quelque chose de faible et d'indécis, quoique ses formes, sa pose et sa couleur soient du reste magnifiques. Les chairs des petits anges n'ont pas non plus la beauté, la franchise de nuances purpurines, que l'on admire dans ceux de Rubens.

Henri van Balen, le fils, ne se trouve cité nulle part : mais le *Liggere* constate son existence; il fut reçu maître en 1632[1].

Jacques van Oost, dit le vieux, fut encore un des imitateurs de Rubens. Il était né à Bruges, vers l'année 1600, d'une famille ancienne qui vivait dans l'aisance. Le 19 janvier 1619, il fut inscrit sur les registres de la ghilde brugeoise, comme élève de son frère François. Deux ans après, le 18 octobre 1621, on lui conféra le grade de franc-maître. Il eut la douleur de perdre en 1625 le guide affectueux qui lui avait enseigné les éléments de son art : François mourut tout jeune et plein d'espérances. Comme le réclamait la mode de l'époque, Jacques alla étudier en Italie les productions de l'art méridional. Il demeura plusieurs années dans la péninsule et choisit pour modèle Annibal Carrache, dont il parvint à imiter

[1] Sept membres de la famille Van Balen ont fait partie de la ghilde, d'après les registres de Saint-Luc.

Pierre van Balen, reçu maître en 1464.

Pierre van Balen, entré comme élève chez Goswin van Heryst, en 1532.

Ferdinand van Balen, élève de Pierre Aertsens, reçu maître en 1561.

Henri van Balen, l'ami de Rubens, reçu maître en 1593, élu doyen en 1609-1610.

Henri van Balen, fils de maître, reçu maître en 1632.

Jaspar van Balen, fils de maître, reçu maître en 1632.

Jean van Balen, membre de la ghilde, mort en 1654.

Ces trois derniers devaient être les fils de Henri van Balen, le vieux.

si fidèlement, la manière que ses tableaux trompaient les connaisseurs. Mais Rubens et Van Dyck lui ayant d'abord servi de chefs, ses compositions témoignèrent toujours de cette double influence. Revenu d'Italie en 1630, la corporation des peintres de Bruges le nomma doyen en 1633. Comme on lui avait fait faire d'excellentes études et qu'il était bon musicien, les meilleures sociétés le recherchaient. Il épousa Marie de Tollenaere, jeune personne d'une famille distinguée, qui lui donna trois enfants : Jacques van Oost, dit le jeune, peintre de mérite, un second fils dont on ne nous indique pas le prénom, lequel suivit d'abord la même carrière, puis entra dans l'ordre de Saint-Dominique [1], et une fille, morte chanoinesse régulière, en 1697, dans l'abbaye de Saint-Trond, à Bruges. Notre artiste finit ses jours en 1671, et fut enterré sous les voûtes du monastère, où la pieuse nonne avait cherché le silence et le repos. On y voit encore neuf toiles de sa main, que l'on classe parmi ses ouvrages d'élite : la plus remarquable figure la *Descente du Saint-Esprit* ; Jacques van Oost s'y est peint lui-même sous les traits d'un apôtre, et a représenté son fils aîné sous ceux d'un jeune homme qui lève un rideau. On s'accorde pour louer la perspective et l'architecture de cette grande composition.

L'artiste dont elle honore la mémoire était à la fois très-laborieux et très-expéditif. Il savait d'ailleurs ménager sa peine. Convaincu sans doute qu'il y a peu de connaisseurs en peinture et que le vulgaire estime les œuvres

[1] Descamps s'est trompé en le représentant comme le frère de Jacques van Oost, le vieux. *Galerie d'artistes brugeois*, par Octave Delapierre, p. 45. On voyait jadis un tableau de lui dans l'église des Jacobins de sa ville natale : le paysage était de Lucas Achtschelling.

d'après leur dimensions, il n'exécutait que de vastes morceaux. Mais comme ils lui auraient pris un temps considérable, s'il avait proportionné le nombre des personnages à l'étendue de la toile, il en était fort avare. Il dessinait deux ou trois acteurs sur une aire de cent pieds carrés, puis il prodiguait autour d'eux les colonnes, les architraves, les balustrades, les draperies, tous les accessoires imaginables; la décoration envahissait la plus grande partie de l'espace. Les figures cependant révélaient un mérite peu ordinaire : les types en étaient bien choisis, les expressions vives, les mouvements heureux, les carnations naturelles et les draperies élégantes. Les fonds même, quoique traités à la brosse, avaient bonne tournure. La couleur anversoise y régnait, assombrie de quelques tons italiens. Les amateurs ne pouvaient refuser leur estime à Van Oost, et les ignorants, séduits par la quantité, lui demandaient avec empressement des toiles qu'il mesurait à l'aune. Il a donc produit un nombre immense de tableaux : les églises de Bruges en sont encore pleines [1]. On y observe généralement les caractères que nous venons de signaler. Une pareille méthode le faisait souvent tomber dans la négligence, comme on le devine; l'amour du gain l'emportait sur l'amour de l'art, et mon industriel badigeonnait ses œuvres de commande à grands tours de bras. Faut-il s'étonner ensuite que ses productions soient souvent médiocres? Il en existe une de ce genre au musée du Louvre : *Saint Charles Borromée communiant les Milanais atteints de la peste, en* 1576. Cette page, qui est d'une belle couleur, forme un ensemble attrayant :

[1] On les trouvera désignés dans le livre qui pour titre : *Inventaire des objets d'art et d'antiquité des églises paroissiales de Bruges, dressé par la commission provinciale*. Bruges, 1848.

on la prendrait de loin pour une œuvre magistrale. Quelques têtes sont fort expressives, notamment celles du vieillard et de la vieille femme qui reçoivent l'eucharistie. Mais la mollesse de la touche trahit la rapidité de l'exécution; le pinceau de l'artiste n'a fait que courir sur cette toile. On y cherche en vain l'énergie et le sentiment dramatique réclamés par le sujet. Il faut choisir entre le culte des intérêts matériels et celui de l'idéal.

Les tableaux de Jacques van Oost, le fils, ont avec les ouvrages de son père une telle ressemblance qu'il n'est pas facile de les distinguer. Il était né à Bruges, en 1637. Dès qu'il fut capable de voyager utilement, il quitta son pays et se dirigea vers le sud. La France grandissait alors avec Louis XIV : elle arrêta le jeune peintre, le retint deux ans, au bout desquels il s'échappa et courut en Italie. Après un séjour assez long, il revint à Bruges; mais la ville était morte, et un ennui sépulcral lui inspira le désir de s'éloigner. Il cheminait du côté de Paris, lorsqu'il lui arriva de faire une halte à Lille. Plusieurs portraits lui furent demandés : on l'entoura de prévenances, les habitants et la ville le charmèrent, une jeune fille appelée Marie Bourgeois le séduisit; au lieu de partir, Jacques van Oost se maria. Quarante ans après, il était encore à Lille : ayant alors perdu sa femme, et un vieux retour d'affection pour sa patrie le stimulant, il regagna enfin le lieu de sa naissance, où il mourut le 29 décembre 1713, âgé de 76 ans. On l'enterra dans l'église des Dominicains. Ayant beaucoup étudié Antoine van Dyck, il s'était approprié la douceur de son coloris. Il dessinait bien, donnait une vive expression à ses figures; mais, comme son père, il travaillait promptement et accordait une grande place aux accessoires, afin d'aller plus vite. Lille

et Bruges possèdent un bon nombre de ses tableaux [1].

Les deux Van Oost sont les derniers peintres fameux que Bruges ait produits, comme pour se consoler de sa misère croissante. Jadis la plus riche, elle est maintenant la ville la plus pauvre des Pays-Bas. Sur quarante-cinq mille habitants, vingt mille sont la proie de l'indigence. L'herbe pousse dans les places muettes, où se pressaient une population active et une foule de marchands étrangers. A peine si, de loin en loin, la cité léthargique secoue sa torpeur et atteste par un mouvement qu'elle existe encore. Elle offrait, en 1846, le spectacle d'un de ces réveils inattendus : on aurait dit qu'elle voulait reprendre son ancien éclat. Le long des rues, on avait planté toute une forêt de sapins, qui exhalaient une senteur résineuse et embaumaient l'air pendant la nuit. Des rubans variés ondoyaient sur les branches, et des guirlandes de fleurs allaient d'un arbre à l'autre. Partout flottait le drapeau national, partout des inscriptions, des tapis, des emblèmes étaient suspendus. Les cloches sonnaient, le canon retentissait, des troupes de musiciens passaient, promenant la joie et l'harmonie au milieu de la foule. Les maisons, lavées, badigeonnées, décorées de cent manières, avaient la plus riante physionomie. On allait inaugurer la statue d'un célèbre calculateur brugeois, Simon Stévin. Les sociétés de la ville et du dehors, ayant organisé une immense procession communale, défilèrent l'une après l'autre, vêtues de leurs uniformes, précédant et suivant des chars qui portaient leurs emblèmes ; sur les véhicules se tenaient un grand nombre de personnages en costumes histori-

[1] Il en existe quatre au musée de Lille. Pour ceux de Bruges, voyez l'*Inventaire* mentionné plus haut.

ques et mythologiques. Courses, jeux de bagues, tirs à l'arc, fêtes vénitiennes, exhibition de tableaux, joûtes, bals, spectacles, concours de chant et de musique, rien n'avait été oublié. La kermesse ne dura pas moins d'une semaine entière.

Le troisième jour, tandis que le vin fermentait dans les cerveaux, j'eus la curiosité de voir ce qui restait de l'ancienne opulence et du vieux commerce brugeois. A la halle, une pièce de dentelle, deux pièces de drap, quelques poêles, des ustensiles et des tuyaux de conduite formaient une lamentable exposition d'industrie. Hors de la ville, le canal qui mène à l'écluse et par où affluaient jadis tant de navires, était complétement désert : pas la moindre voile n'en troublait la solitude, le vent lui-même s'endormait sur l'onde tranquille. Cette route humide dont l'œil ne découvrait pas l'extrémité, avec ses lignes droites et monotones, avec ses deux files d'arbres parallèles, offrait l'image d'un ennui sans bornes. Près de la barrière seulement, un petit coche moisissait de la façon la plus tragique. A voir son pont lézardé, ses planches tordues, ses flancs incolores et minés par les vers, on éprouvait une sorte de compassion. Dernier reste des flottes pompeuses qui entretenaient l'orgueil de Bruges, las d'avoir fait, pendant un siècle peut-être, le trajet de la ville au bord de la mer et de la mer à la ville déchue, il tombait maintenant en ruine comme la fortune de la cité. On ne se donnait pas la peine de le démolir, et la lentille d'eau, le cernant de sa verte nappe, semblait lui apprêter un linceul. Dans le port, même abandon, même repos. Trois goëlettes étaient, pour ainsi dire, perdues au milieu de ce vaste bassin. Mais sur la berge un grand vaisseau tiré à sec, étayé de

fortes poutres, sollicitait énergiquement les regards. Il eût fait saigner le cœur d'un marin ! Objet d'une longue dispute, que, depuis vingt ans, les tribunaux n'avaient pas terminée, il s'en allait miette à miette ; les ponts étaient rompus, le ciel brillait entre les côtes. Un petit arbre avait germé sous son ombre, puis avait percé la nef, grandi dans l'intérieur, et pavoisait de son feuillage le squelette démesuré. Un bouvreuil y chantait ses amours, le soleil y étalait sa lumière, opposant ainsi le calme de la nature aux éternelles dissensions des hommes.

J'ai décrit l'opulence de Bruges au XVe siècle et fait voir comment le négoce du monde venait s'y concentrer [1] ; il ne peut être sans intérêt de mettre en regard le tableau de sa profonde décadence.

Gaspard-Jacques van Opstal, contemporain de Van Oost, le jeune, fut à mon avis le dernier peintre qui représenta dignement l'école d'Anvers : il montra au XVIIIe siècle étonné un artiste que Rubens eût été joyeux de compter parmi ses élèves. L'église Saint-Charles Borromée, dans l'Athènes flamande, possède une toile de sa main signée en toutes lettres : *J.-J. v. Opstal*, 1693 [1]. C'est avec un extrême plaisir qu'on y arrête ses yeux, car elle porte le cachet d'une nature d'élite, elle révèle ce sentiment de l'idéal, auquel se reconnaissent les esprits supérieurs. Elle a pour sujet la Nativité. Marie se tient à genoux, les deux mains croisées sur sa poitrine, devant son fils endormi dans un berceau plein de paille :

[1] Voyez le second volume de mon *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, chapitre 1er.

[2] Tous les Guides du voyageur ne l'en attribuent pas moins à Théodore van Loon. Le premier J est l'initiale du mot *Jaspar*, forme flamande du nom de baptême Gaspard.

derrière elle, on voit saint Joseph debout, entre l'âne et le bœuf. Sur la gauche, quatre anges adultes rendent hommage à l'enfant divin et, pour mieux exprimer leurs sentiments d'adoration, trois d'entre eux se sont agenouillés. Au-dessus du Christ, planent deux petits anges qui portent un phylactère, où on lit cette inscription : *Gloria in excelsis Deo et pax in terrâ hominibus bonæ voluntatis* [1]. Quoique la couleur de ce tableau ait poussé au noir dans le fond, elle est excellente, chaude, vive, moelleuse et rappelle entièrement celle de Quellyn le vieux : l'œuvre qui nous occupe soutiendrait à cet égard, et même à tous les points de vue, la comparaison avec ses meilleures toiles. La Vierge a une tête d'une rare finesse : les méplats, les moindres détails en sont indiqués soigneusement et exécutés par un habile pinceau. La délicatesse, la vérité de ses belles chairs séduisent au premier coup d'œil. Le type noble et sérieux de Joseph mérite aussi une franche approbation : ces lignes, ces formes régulières semblent choisies comme des symboles d'intelligence. Le digne personnage paraît livré à la méditation. Les mains jointes, la figure tournée vers Marie, un des anges frappe le spectateur par l'énergie et la distinction de ses traits, par l'enthousiasme religieux qu'ils expriment. Il faut louer encore les excellentes attitudes de ses deux voisins. *Le Christ apparaissant à la Vierge et à saint Jean*, tableau du musée d'Anvers, ne donne pas une moins haute idée de Jacques van Opstal. Le sentiment, le caractère, l'élégance des formes, la facilité des poses s'y trouvent réunis à une couleur vraie, intense et harmonieuse. Les grands élèves de Rubens n'eussent pas mieux fait.

[1] La signature se trouve sur un coin de cette banderole.

Gaspard-Jacques van Opstal vint au monde dans la ville d'Anvers et fut tenu sur les fonts de baptême dans l'église Saint-Georges, le 2 juillet 1654. Il eut pour parrain, Abraham Robatto; pour marraine, Sara Robatto. Ils appartenaient tous deux à la famille de sa mère qui s'appelait Jeanne Robatto [1]. Son père, dont les prénoms étaient les mêmes, avait étudié la peinture chez Simon de Vos : les archives de Saint-Luc nous apprennent qu'il entra dans l'atelier de ce coloriste en 1632-1633. Elles ne nous disent point qui forma le talent de son fils, ni à quelle époque il obtint la maîtrise. Elles constatent seulement qu'il fut doyen de 1698 à 1699 et que, le 19 mai de cette dernière année, il paya trois cents florins pour être exempté de remplir désormais les fonctions présidentielles. Il s'engageait, par surcroît, à faire gratuitement le portrait de Jean-Charles van Hove, chef-homme ou prince de la confrérie. Les écrivains néerlandais ne nous fournissent sur lui aucun détail biographique. En 1704, Van Opstal reproduisit pour le maréchal de Villeroy, comme nous l'avons dit plus haut, la fameuse *Descente de croix* de Rubens. Sa copie fut naturellement transportée en France, où elle ornait le château de Versailles au siècle dernier; j'ignore ce qu'elle est devenue. L'artiste finit sa carrière dans l'année 1714 [2].

Gaspard van Opstal était un homme bien supérieur à Jean-Érasme Quellyn, dit le jeune, dont on a voulu faire

[1] Notes manuscrites de M. Génard.

[2] Descamps ne savait pas plus la date de sa mort que celle de sa naissance. Le *Liggere* mentionne deux autres Van Opstal : Gérard, statuaire, qui fut admis à la maîtrise en 1635-1636, vint s'établir en France et compte parmi les fondateurs de notre académie des beaux-arts; Barthélemy van Opstal, probablement son fils, lequel entra dans l'atelier du sculpteur Ambroise Gast en 1641-1642.

le dernier des grands peintres belges. Les nombreux tableaux de celui-ci que j'ai vus en prenant des notes, c'est-à-dire en les étudiant avec un soin extrême, non-seulement ne dépassent point le niveau de la médiocrité, mais restent souvent au-dessous. Un seul travail pourrait, à ma connaissance, faire suspecter l'exactitude de ce jugement : ce sont les *Pèlerins d'Emmaüs* qui ornent l'église de Saint-André, à Anvers. M. Visschers, curé de la paroisse, affirme avoir lu au bas cette signature : *E. Quellinus*, *junior*, *a*° 1674 [1]. Je ne l'ai point vue, parce que la toile est placée contre jour et que je l'ai immédiatement prise pour une œuvre de Quellyn, le vieux, et pour une de ses meilleures. Les trois personnages principaux dînent en plein air, sur une terrasse, près d'une rotonde champêtre. Un adolescent se tient debout à côté d'eux, sans doute pour les servir, et une toute jeune fille, portant un plat, monte un escalier. Sous la table, un joli chien blanc aux oreilles fauves prend sa part du festin en rongeant un os. L'aspect général de cette composition charme déjà la vue par son élégance suprême. La couleur en est d'une intensité, d'une finesse et d'une harmonie merveilleuses. La tête noble, douce, calme, expressive de Jésus respire toute la poésie de l'Évangile : les disciples le regardent avec étonnement consacrer le pain mystique. Celui qu'on voit debout jette de la variété dans le tableau : c'est la figure d'un laboureur transportée sur la toile, et quelle vie anime ses traits rustiques! Pour l'adolescent et la jeune fille, qui se ressemblent comme frère et sœur, il serait malaisé de décrire leur gracieux visage,

[1] Voyez la brochure flamande de M. Visschers intitulée : *Iets over Jacob Jonghelinck, etc.*, p. 7.

leurs formes enchanteresses. La beauté morale s'y trouve jointe à la beauté physique : leurs yeux, leur front, leur bouche ingénue expriment en même temps l'innocence de leur âge, la bonté du cœur, l'intelligence et la délicatesse.

N'y a-t-il point sur cette toile le mot *senior*, au lieu du comparatif *junior*, que croit y avoir lu M. Visschers? Le prosaïque et fade Quellyn le jeune aurait-il exécuté un pareil chef-d'œuvre? Je ne le crois point. Quand même il porterait la signature alléguée, je ne serais pas convaincu. Je la regarderais comme une pieuse fraude, comme un acte de générosité paternelle. Quellyn le vieux aura voulu honorer son fils, en lui attribuant un de ses ouvrages.

Outre ses imitateurs, Rubens a eu ses copistes. N. Pieters poussa si loin la fidélité de la reproduction, qu'il trompa souvent les experts et connaisseurs [1]; Jean Beschey [2], peintre anversois comme les précédents, retraçait les tableaux du maître sur de petites toiles. Il en rendait parfaitement l'esprit, le dessin et la couleur. Par la suite, elles donneront une idée plus juste des chefs-d'œuvre anéantis que les meilleures gravures. J'ai admiré, entre autres ouvrages de sa main, une copie du *Sauveur en croix* que possède le musée d'Anvers. Ces contrefaçons habiles, étant un peu trop léchées, ont seulement un air de porcelaines peintes.

[1] Il était né à Anvers en 1648 et mourut à Londres en 1721, dates que Descamps ignorait.

[2] On le croit né en 1639, mort en 1699. Il signait *J. Beschey*.

CHAPITRE XXI.

L'école de Rubens à la seconde génération.

La fécondité paternelle de Rubens se communique à ses élèves. On n'a pas étudié cette seconde ou troisième phase de l'école d'Anvers.—Théodore Boeyermans, peintre admirable que tous les historiens ont oublié.—Renseignements biographiques.—Il choisit pour modèle Van Dyck et l'égale fréquemment.—Description de ses tableaux et définition de sa manière. Il a exécuté de vrais chefs-d'œuvre.—Pierre Thys. — Faits et dates qui le concernent. — Il marche aussi sur les traces de Van Dyck. — Ses ouvrages, son remarquable talent. — Énumération des élèves et imitateurs de Van Dyck.—L'école de Rubens a été si abondante à la seconde génération, qu'il faudrait un long travail pour débrouiller l'histoire de ces peintres, et des pages nombreuses pour l'écrire. — Van Heuvele, disciple très-habile de Gaspard de Crayer. — Observations générales sur les continuateurs de Pierre-Paul.

Par sa franchise, sa hardiesse, sa variété, son étendue et sa profondeur, le génie de Rubens avait tellement remué les imaginations flamandes, il possédait une fécondité si extraordinaire, que non-seulement il forma des élèves de premier ordre et inspira une foule d'imitateurs, mais qu'il communiqua sa puissance productive à ses disciples, qui enfantèrent comme lui une brillante et vigoureuse postérité. Près de Van Dyck, Jordaens,

Teniers, Quellyn et autres coloristes fameux, grandit une seconde génération de peintres habiles; peut-être même ne le céderait-elle pas à la première, si on avait recueilli ses titres de gloire. Mais tant d'hommes supérieurs, façonnés par Pierre-Paul ou intéressants par la noble lutte qu'ils engagèrent contre lui, ayant été peu à peu relégués dans l'ombre, le deuxième ban de cette armée d'artistes devait plus sûrement encore devenir la proie des ténèbres. L'ignorance les a donc enveloppés de sa nuit morne; presque partout on laisse dépérir leurs tableaux, on efface leurs signatures, et leurs noms oubliés vont surprendre mes lecteurs.

Est-il en effet beaucoup d'historiens, de critiques et d'amateurs qui connaissent Théodore Boeyermans, pour débuter par un peintre admirable, dont les travaux égalaient fréquemment ceux de Van Dyck et parfois même ceux de Rubens? Si chacune des grandes capitales européennes possédait une de ses belles toiles, on pourrait immédiatement vérifier l'exactitude de cette assertion : nul connaisseur, j'ose le dire, ne la trouverait hyperbolique, et elle n'étonnera point la partie éclairée de la population anversoise. Malines et Anvers sont les deux villes qui renferment le plus grand nombre de ses ouvrages. Descamps a dû les voir, à moins qu'il n'ait fermé volontairement les yeux : eh bien! il ne cite même pas le nom de l'auteur! et Immerzeel a suivi son exemple!

Théodore Boeyermans, sur lequel les livres imprimés jusqu'ici ne donnent aucun renseignement quelconque [1], vit le jour à Anvers et fut baptisé dans la cathédrale, le

[1] Hormis le *Catalogue du Musée d'Anvers*, qui contient des notes insuffisantes.

10 novembre 1620. Son père, Jean Boeyermans, fils de Thierry, était originaire de Harlem et avait épousé à Notre-Dame (quartier nord), le 3 novembre 1619, Agnès Leermans. Théodore semble avoir commencé ou terminé très-tard ses études pittoresques, puisqu'il ne fut admis à la maîtrise qu'en l'année 1653-1654. Il ne paraît point s'être jamais marié. Le dixième registre du *Liggere* constate que la ghilde l'exempta des fonctions de doyen, aussi longtemps qu'il resterait célibataire (*soo langh hy ongetrout is*). Bien jeune encore, le 5 juin 1657, il testa par-devant le notaire Antoine de Coutere, à Anvers, et témoigna le désir d'être enterré dans le caveau sépulcral de ses parents, sous les voûtes de l'église Saint-Michel.

Il fit présent de deux tableaux à l'académie de Saint-Luc en 1666, comme nous l'avons dit plus haut [1], et la ghilde, pour lui témoigner sa gratitude, lui donna une belle coupe de vermeil, qui coûta 50 patacons.

La poétique Assomption de la Vierge, qu'on admire sur un autel de l'église Saint-Jacques, fut exécutée en 1671 par Théodore Boeyermans [2].

La Piscine de Bethsaïde, grande toile conservée au musée d'Anvers, porte la date de 1675.

Notre artiste mourut célibataire, dans sa ville natale, le 15 avril 1680, selon M. Félix Bogaerts [3].

Feu M. Van der Straelen prétendait pouvoir affirmer, d'après ses recherches, que notre artiste avait fini ses jours avant cette époque, mais il ne donnait point à son opinion une forme plus précise [4].

[1] Pages 323 et 324.

[2] Note trouvée dans les archives de la fabrique par M. Van Lerius.

[3] *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique,* page 31.

[4] M. Van der Straelen a eu entre les mains de nombreux registres baptismaux, matrimoniaux et mortuaires, les archives des corporations laïques et

Voilà tout ce que nous savons actuellement sur la vie de Théodore : c'est peu sans doute, mais c'est beaucoup relativement à la disette absolue de faits et de dates, qui a eu pour conséquence de remplacer dans l'histoire son portrait par un cadre vide.

La première salle du musée d'Anvers renferme un grand tableau de sa main, la *Piscine de Bethsaïde.* La beauté comme les proportions de l'œuvre fixent immédiatement l'attention [1]. Le Libérateur, accompagné de sa mère, occupe la gauche et se baisse vers la piscine où tombe l'eau miraculeuse. A droite se pressent une foule d'hommes, de femmes et d'enfants, qui résument presque toutes les infirmités humaines. Un des malades boit déjà le liquide salutaire; un autre est amené dans une chaise à porteurs. « Le fond, dit le catalogue, se compose d'un portique et d'un ciel nuageux, où planent quelques séraphins et un ange tenant une banderole avec cette inscription : *Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris.* La sœur noire Hélène Fay, donatrice du tableau, est agenouillée non loin d'une colonne, sur le piédestal de laquelle on lit son épitaphe, la date de 1675 et la signature du maître [2]. »

Les tons roses et lilas, aussi bien que l'élégance particulière des formes, trahissent au premier coup d'œil une grande analogie de manière entre l'auteur de cet ouvrage et le célèbre Antoine van Dyck. Tout donne lieu de

ecclésiastiques, des parchemins et des actes de toute espèce, maintenant dispersés ou détruits par suite des révolutions; il en fit de précieux extraits que possède M. Théodore van Lerius.

[1] La toile a 4 mètres 63 centimètres de haut, 6 mètres 26 centimètres de large.

[2] L'épitaphe est conçue dans des termes barbares : *D. O. M. Jesu Christo vitæ font religiosæ est mater Helena Fay, p. c.* 1675.

croire qu'il a été son élève, un de ces élèves qui sont presque des rivaux. La *Piscine de Bethsaïde* atteste une extrême habileté de composition ; tout y est clair, facile à comprendre, comme dans un livre écrit d'un style limpide. Les personnages et les accessoires remplissent harmonieusement la toile, sans aucune apparence de symétrie ; on croirait voir une scène réelle, disposée de la façon la plus heureuse par un brillant caprice du hasard. Les types, les expressions, les draperies, les attitudes sont également dignes d'éloges. Le groupe des malades forme un épisode merveilleux. Quel sentiment profond anime les têtes de ces infortunés ! quel regard suppliant, pathétique, chacun d'eux attache sur la figure douce et bienveillante du Rédempteur, qui les invite à s'approcher de l'onde régénératrice ! Placée derrière l'Homme-Dieu, la Vierge leur montre un pélican doré, image de pierre surmontant le bassin : l'oiseau paternel se frappe la poitrine, l'eau jaillit de la blessure et emplit le réservoir symbolique. Les corps ont les sveltes proportions qu'affectionnait Van Dyck. Si on examine attentivement ce travail, on y reconnaît partout l'influence du génie de Rubens ; mais on observe en même temps que sa manière a subi une double modification avant d'arriver là.

Boeyermans semble avoir voulu constater, dans le tableau offert par lui à la ghilde, qu'il procédait à la fois de Pierre-Paul et de son disciple favori. La toile a pour sujet : *Anvers, mère nourricière des peintres* : c'est donc une œuvre allégorique représentant toute l'école. L'artiste néanmoins n'y a dessiné que deux portraits, celui du chef et celui de son premier lieutenant. Leurs images sont du reste exécutées avec un talent digne des mo-

dèles. La figure emblématique de la ville passe pour retracer Marie Ruthven, femme du peintre de Charles I[er]; comme cette tradition est exacte, elle vient à l'appui de ce que je disais tout à l'heure.

Parmi les ouvrages du musée, qui tous ont le même faire, il en est un que l'on remarque spécialement, à cause de sa grâce coquette. On y voit une famille recevant des ecclésiastiques dans un jardin : aussi l'a-t-on dénommé *la Visite* [1]. Les têtes des deux époux sont modelées avec une finesse charmante : leurs nobles proportions, leurs attitudes faciles et légères, font penser aux élégants héros de M[me] de la Fayette. Sur leurs traits délicats respirent le calme et le bonheur d'un amour partagé. Les autres acteurs de cette petite scène ont une tournure simple et un air naturel, qui produisent une agréable illusion : quand on regarde attentivement la toile pendant quelques minutes, on se figure être avec les personnages, dans ce riche jardin à la française, orné de balustrades, de vases et de fontaines.

Transportons-nous maintenant à l'église Saint-Jacques, près du chœur : sur l'autel de droite, adossé contre le jubé, voici une *Assomption de la Vierge*, par Boeyermans [2]. Considérez-la bien, et dites-moi si vous en avez jamais admiré une plus belle. L'artiste pouvait-il trouver mieux que cette pose expressive, pleine d'élan, de grâce et de dignité ? Que d'intelligence, que d'affectueux sentiments révèle cette figure un peu potelée, type idéal de la jeunesse flamande ! comme ce beau front, lisse et pur, s'encadre bien de ces longs cheveux dorés, qui flottent en boucles brillantes sur les épaules de la sainte ! Avec quelle

[1] Il porte la signature complète de l'auteur : *T. Boeyermans f.*

[2] Elle est marquée de ses initiales.

expression de joie ses yeux se tournent vers le ciel, but de toutes ses aspirations! Elle éprouve un contentement si vif qu'un demi-sourire effleure ses lèvres. Ses draperies sont trop volumineuses sans doute, mais le vent les écarte et montre ses formes dessinées par sa robe. De délicieux petits anges folâtrent près d'elle, ou paraissent enlever le nuage qui la porte. Comme couleur, Van Dyck n'a rien fait de plus harmonieux et de plus délicat. Peu de personnes verraient cette toile sans enthousiasme, car c'est un vrai chef-d'œuvre.

Le *Mariage de la Vierge*, qui orne l'église du Béguinage, à Malines, et qui est signé en toutes lettres, place encore très-haut le talent de Boeyermans. Je doute que l'on pût y blâmer une seule ligne ou un seul coup de pinceau. Le regard ému de Joseph, son expression de reconnaissance pour le grand prêtre qui va consacrer son bonheur, l'air pensif, la tête délicieuse de Marie, avec sa longue chevelure flottante, annoncent une main magistrale. Séduit tout d'abord, on s'arrête à contempler la Vierge, et l'on se dit que pour attirer les curieux, pour devenir un sujet de perpétuelles amplifications, il n'a manqué à ce tableau que le nom de Raphaël. Le peintre des madones n'a jamais représenté la divine Israélite sous des traits plus charmants. Comme type, costume, pose, expression et couleur, on n'a éclipsé nulle part cette ravissante création. Les draperies même ont ici une juste mesure, qui ne laisse pas de prise à la critique. Deux anges, l'un grand, l'autre petit, se tiennent près de la Vierge : eh bien! le premier est un modèle de beauté juvénile, comme son compagnon de grâce enfantine. Par son aspect général, en tant que coloris, ce tableau rappelle tout à fait ceux de Van Dyck :

on y observe les mêmes nuances, la même finesse harmonieuse.

Une seule des œuvres supérieures que nous venons d'analyser, ferait à un artiste de nos jours une renommée européenne.

L'*Assassinat de saint Rombaud* est encore une production très-remarquable. Si habile quand il traitait des sujets calmes, Boeyermans ne savait pas moins bien représenter les scènes dramatiques. Ici, par exemple, la vigueur s'unit à la justesse des expressions. L'instigateur du crime, ayant mis un genou en terre, près du cadavre, offre de l'argent à un des jardiniers, qui viennent de tuer le confesseur avec une binette ; mais cet homme porte les mains à sa tête et paraît saisi d'effroi aussi bien que de regret, en considérant sa victime, dont le crâne entr'ouvert laisse échapper des flots de sang. Moins ferme encore, l'autre meurtrier s'enfuit de toutes ses forces. Trois spectateurs attirés par le bruit montrent sur leurs visages l'étonnement, l'affliction et l'horreur que ce forfait leur inspire. Couleur vraie, harmonieuse, où les tons locaux ont une grande justesse, mais où règne une mesure qui en tempère l'effet.

Le tableau placé près de celui-là, dans l'église du Béguinage, lui sert de complément : il offre un caractère de sombre poésie. Le corps du saint flotte sur les eaux, parmi les herbes du rivage. Deux anges attristés veillent près de lui. La lumière qu'ils répandent autour d'eux et qui émane du cadavre, guide des individus montés dans une barque et cherchant l'auguste victime ; l'un d'eux se tient à la poupe, et la torche enflammée qu'il porte éclaire le paysage nocturne. Leur chef, la tête ornée d'un chapel en forme de couronne, séduit la vue par ses beaux traits,

qui respirent la bienveillance et la sagacité. Relativement à la couleur, on dirait qu'on a sous les yeux une toile de Van Dyck : on retrouve là ses nuances délicates, ses chauds reflets, son habile manière de ménager les transitions.

L'église du Béguinage renferme encore deux morceaux de Boeyermans, un *Rédempteur descendu de la Croix*, œuvre élégante et bizarre, où le corps du Sauveur est dans un état horrible, tandis que les figures paraissent plus près du sourire que des larmes, et le *Mariage de sainte Catherine*, excellente copie du tableau de Rubens qui orne l'église des Augustins, à Anvers. Jamais peut-être on n'a mieux reproduit une page éclatante. L'imitation a toutes les qualités de l'original, la hardiesse du dessin, la vigueur et la finesse des tons, et cette touche libre, facile, annonçant un homme qui manie la couleur en maître souverain.

Pierre Thys ne reçut pas les leçons de Van Dyck, mais il étudia si bien ses tableaux qu'on le croirait son élève. La nature lui avait donné tout le talent nécessaire pour marcher sur les traces de ce glorieux conducteur. Il obtint pendant sa vie un brillant succès, et l'admiration de ses contemporains l'élevait presque au même rang que Pierre-Paul. Un injuste oubli a succédé à ce renom splendide. N'étant pas créateur d'une manière comme Rubens, on ne devait point l'asseoir près de lui, sous son dais royal ; on ne devait pas non plus laisser la ronce et l'ortie croître sur son tombeau, voiler son nom aux regards de la postérité. Ce peintre habile, qui signait Thys, mais que les biographes et les registres de Saint-Luc nomment Tyssens, j'ignore pour quel motif, vint au monde dans la ville d'Anvers, en 1625. Les vieux auteurs nous donnent peu de renseignements sur son compte : les

phrases que lui consacrent Houbraken et son plagiaire, Campo Weyerman, sont des modèles d'insignifiance. Le *Liggere* nous apprend qu'Artus Deurwaerder lui ouvrit son atelier en 1635-1636, qu'il fut reçu franc-maître en 1644-1645, à l'âge de vingt ans, et qu'on le nomma doyen en 1660. Il vivait encore en 1677, puisqu'à cette époque il signa, comme ancien doyen, le procès-verbal d'une décision prise par la confrérie ; mais il avait cessé d'exister le 4 juin 1683, attendu que, ce jour-là, les directeurs de l'académie résolurent de payer à ses héritiers une somme de soixante-huit florins. Quelque document positif nous révélera tôt ou tard la date précise de sa mort [1]. Pierre Thys peignait l'histoire et le portrait.

Le *Martyre de saint Guillaume*, qu'on voit au musée de Bruxelles, annonce un talent supérieur. Le condamné a le genou en terre, et le bourreau qui le tient par les cheveux, lui enfonce un poignard dans le côté droit. La tête du saint se recommande par une extrême originalité. Cette figure osseuse, aux lignes tourmentées, aux saillies et aux creux violents, respire une énergie concentrée, une exaltation ascétique, malgré la blonde chevelure qui l'entoure. Le corps de Guillaume, presque entièrement nu, car une belle draperie rouge en cache seulement le milieu, a des formes si parfaites, une couleur si vraie et si brillante, qu'il peut être comparé aux meilleurs morceaux de Rubens. Le patient considère avec une foi enthousiaste les délicieux petits anges qui lui apportent une palme et une tige de lis. On ne saurait voir de plus charmantes créatures. Le vi-

[1] La commission administrative qui a publié le catalogue du Musée de Bruxelles, avait peut-être dans les mains une pièce de ce genre, car elle déclare que Pierre Thys est mort en 1682.

sage rude et cuivré de l'exécuteur, sa pose forte et juste, ont aussi tous les genres de mérite que comporte le rôle. Nous en dirons autant du moine venu pour assister le héros chrétien à ses derniers moments, et qui, le rosaire en main, lève d'un air pieux vers les anges sa figure simple et honnête. Les petits enfants qu'on voit à peine dans l'ombre, charment eux-mêmes par leur émotion ingénue. Il n'est pas un point de cette toile qui ne révèle le double talent du dessinateur et du coloriste. L'exécution procède à la fois de Rubens et de Van Dyck.

Le musée d'Anvers renferme un tableau de Pierre Thys, où domine l'influence du célèbre portraitiste, où elle règne presque seule. Il nous montre saint François, guidé, soutenu par un ange et voyant le Christ descendre à lui avec la Vierge, sur un trône de nuées, au moment qu'il s'agenouille devant l'autel. Deux esprits célestes, qui planent dans le haut de l'œuvre, déroulent un phylactère portant cette inscription : *Indulgentia plenaria portiuncula.* On ne peut qu'admirer le torse élégant et robuste du Sauveur, sa belle tête chevelue, douce et intelligente : une draperie bien jetée accuse les formes qu'on ne voit pas. La Vierge, une main sur la poitrine et désignant de l'autre le moine ravi en extase, paraît implorer son fils : son noble visage est plein de sentiment. Pour le religieux, ses traits expriment la piété la plus sincère, la confiance et l'abandon. L'ange qui l'accompagne n'a pas un air moins vivant, et toute sa physionomie semble recommander le célèbre fondateur de l'ordre des Franciscains. La couleur fine et moelleuse de ce tableau, sans manquer de force, n'a que juste le degré de vigueur nécessaire : elle n'atteint pas à la splendide énergie de Rubens, de Van Dyck et de Boeyermans.

La *Descente de Croix*, qui orne aussi le musée d'Anvers, classe de même l'auteur parmi les vassaux de Pierre-Paul et de Van Dyck. La composition rappelle évidemment la fameuse toile de Notre-Dame, et l'exécution offre une grande analogie avec la manière du peintre de Charles Ier. Tout le monde connaît l'ouvrage de Rubens, ne fût-ce que par la gravure : quelques mots suffiront donc pour montrer combien le tableau de Pierre Thys lui ressemble. Deux échelles sont appuyées contre l'instrument funeste, et chacune porte un individu : saint Jean, les reins cambrés, soutient le cadavre ; Marie-Madeleine saisit les pieds du Sauveur ; la Vierge est placée d'une façon presque identique, aussi bien qu'un homme penché sur une traverse de la croix ; les costumes ont la même couleur et à peu près la même forme. On ne pourrait donc pousser plus loin l'imitation sans faire une copie. Mais le sentiment dramatique de l'original est absent. Le Christ n'a pas l'air de tomber dans les abîmes de la mort éternelle, comme sur le premier tableau : les figures sont calmes ou vulgaires. Joseph d'Arimathie, beau vieillard à la barbe blanche, au visage ému, fait seul exception. Comme sur la toile précédente, la couleur se distingue par son harmonie et ses nuances claires plutôt que par sa force : on dirait une œuvre de Van Dyck pâlie au soleil et sous l'action du vent [1].

Le catalogue du musée d'Anvers attribue ce tableau à un prétendu père Thys, dominicain. L'auteur avoue qu'il n'en peut rien dire, ne connaissant ni l'époque où il est venu au monde, ni la date de sa mort, ni aucune circonstance de sa vie. On ferait de vaines recherches sur ce

[1] Elle porte l'inscription suivante : *Religiosa soror Maria le Bain DD.*

peintre imaginaire. Il y a une telle ressemblance entre le style de la *Descente de Croix* et celui des deux morceaux qui représentent saint François d'Assise, Dédale et Icare se disposant à prendre leur vol [1], que les trois ouvrages sont assurément du même artiste. Pourquoi donc introduire ici un personnage plus que problématique? La tradition orale a aisément confondu *Pierre Thys* avec le *Père Thys*.

Nous venons d'apprécier deux imitateurs de Van Dyck. Beaucoup d'autres artistes se sont laissé guider par ce maître habile, soit qu'il ait dirigé lui-même leurs études, soit qu'ils l'aient suivi de loin comme une ombre vénérée. Parmi ses élèves, on en signale trois qui l'aidèrent constamment dans ses travaux : Jean de Reyn, natif de Dunkerque, l'accompagna en Angleterre et demeura près de lui jusqu'à sa mort; David Beck vint l'y trouver fort jeune et donna des leçons au prince de Galles, depuis Charles II; Jacques Gandy, dont le fils William ne déploya pas un moindre talent et forma celui de Reynolds [2]. Bertrand Fouchier avait pris les leçons du fameux portraitiste, pendant qu'il habitait encore Anvers, mais il ne resta point fidèle à son style et s'enthousiasma du Tintoret, puis marcha sur les traces de Brauwer. Parmi les imitateurs de Van Dyck, on cite ordinairement Adrien Anneman, qui s'est approprié sa couleur et sa touche au point de faire illusion, et Pierre Meert, dont le musée de Bruxel-

[1] Ce joli tableau décore aussi le Musée d'Anvers. Icare montre du doigt le ciel où il va s'élancer. Il a une de ces charmantes têtes blondes qu'exécutaient si bien les élèves et imitateurs de Rubens. L'ombre de son bras couvre une de ses joues et son menton : ce caprice, qui pouvait tourner mal, produit au contraire un excellent effet. Le Musée d'Anvers possède du même artiste un portrait d'homme, et celui de Bruxelles un portrait de femme.

[2] Voyez plus haut ce que nous avons dit de ces peintres, p. 229 et 230.

les renferme un très-bon tableau, représentant quatre magistrats en grand costume, dans l'attitude de la prière. J'y ajouterai Lucas Francois ou Franchois, le jeune, que l'on passe sous silence [1], quoique ses tableaux abondent dans la ville de Malines, sa patrie, et Pierre van Avont, qui me semble un homme extrêmement distingué, quoique Descamps ne le mentionne même pas [2]. Il existe de lui dans l'église Saint-Pierre, à Gand, un tableau des plus poétiques et des plus gracieux. La Vierge, son fils et saint Joseph sont arrêtés sous une touffe d'arbres, au milieu d'une belle campagne. Devant eux, des anges dansent en se tenant la main, pour témoigner leur joie et distraire les fugitifs : un autre groupe d'esprits célestes joue de divers instruments sur les nues. L'exécution est parfaite et digne de la conception.

Van Dyck eut aussi des copistes. Un peintre anglais, Henri Stone, dit le vieux, sut reproduire si habilement ses œuvres que beaucoup de ses contrefaçons passent maintenant pour des originaux; Wans ou Wamps, surnommé le Capitaine, montra la même souplesse et la même exactitude.

Raconterons-nous les biographies de ces divers artistes, autant du moins qu'on peut les connaître? Cher-

[1] Papebrochius le classe parmi les élèves de Rubens, malgré la similitude de son style avec celui de Van Dyck : « Lucas Franchois, magni Rubenii discipulus annis pluribus, reversus in patriam suam Mechliniam, studii fructum retulit pingenda ibidem ad vivum Condaei principissa totaque ejus nobilitate tunc istic commorante : quin et ipse se talem pinxit, ut magistri penicillum toto vultu et habitu agnoscere in discipulo videaris. » *Annales Antverpienses*, t. v, p. 227.

[2] Van Avont, bon graveur et marchand d'estampes, passe pour avoir vu le jour à Anvers durant l'année 1619. Mais il était originaire de Malines et obtint le droit de bourgeoisie dans la ville d'Anvers, le 16 octobre 1631, ce qui nous force à reporter sa naissance bien avant la date qu'on lui assigne d'ordinaire. (Extrait des *Poortersboeken.*)

cherons-nous à caractériser leur talent? Ce serait nous jeter dans une longue et difficile entreprise. Notre ouvrage s'étendrait alors bien au delà des bornes que nous lui avons assignées. Il faudrait nous livrer aux mêmes études sur les disciples des autres élèves de Rubens et de ses grands imitateurs. Or, Gault de Saint-Germain, à tort ou à raison, désigne neuf peintres comme ayant adopté la manière de David Teniers le jeune, soit qu'il eût formé leur talent, soit qu'ils l'eussent choisi pour modèle [1]. D'après le même auteur, dix artistes suivaient les pas de Snyders, lui formant une glorieuse escorte. Jordaens, Quellyn, Van Hoeck, Diepenbecke, Van Thulden, Crayer, Gérard Zeegers, Van Opstal, eurent aussi leurs néophytes et leurs sectateurs. Ces hommes réunis composeraient une assez grosse cohorte, et un bon nombre d'entre eux seraient dignes d'un examen attentif. Je n'en donnerai pour preuve que le peintre obscur nommé Antoine van Heuvele. Il vint, dit-on, au monde vers le commencement du XVIIe siècle, étudia chez Gaspard de Crayer, visita en outre l'Italie et mourut le 5 août 1677, dans la ville de Gand, où il était né. Son *Martyre de sainte Amélie,* que renferme le musée de Bruxelles, figurerait avec honneur près des ouvrages les plus estimés. On s'étonne en le voyant que le peintre ne jouisse d'aucun renom. Percée d'une lance qui s'est brisée dans la plaie, la sainte a rendu son âme au Seigneur et gît toute sanglante sur la terre. Le soldat chargé du sacrifice la montre d'un geste menaçant à une femme tenant une petite fille par la main. On aperçoit derrière eux un prêtre idolâtre

[1] Voici sa liste : Abshoven, David Ryckaert, Matthieu van Helmont, François Du Chatel, Henri Rokes, surnommé Zorg, Arnoult van Maas, Van Kessel, Droogsloot, Gilles van Tilborg.

et un spectateur : deux petits anges descendent du ciel comme pour recueillir l'esprit de la jeune victime, et lui apportent la couronne des élus. Le casque en tête, son tronçon de hampe à la main, le légionnaire a une physionomie de sacripant très-originale. La femme menacée, qui détourne le visage avec un air de profonde désolation, et l'enfant qui cherche à s'éloigner du cadavre, sont peints d'une manière vigoureuse. On ne saurait voir des expressions, des attitudes, des gestes plus naturels. Les têtes du second plan éveillent elles-mêmes l'intérêt et peuvent réclamer une part d'éloges. La couleur a une force et une harmonie dignes d'un maître. On retrouve là toutes les qualités de Gaspard de Crayer, son habile composition, sa verve dramatique et la sûreté de son pinceau. La toile de Van Heuvele éclipse ses travaux secondaires.

Pour traiter à fond le sujet de ce chapitre il faudrait, en quelque sorte, un livre spécial ou, tout au moins, une centaine de pages. Nous n'avions point le projet de fouiller cette vaste mine, de nous y creuser lentement des voies souterraines et d'y faire pénétrer le jour. Nous avons seulement voulu montrer combien elle est riche, combien l'on a peu étudié la puissante école de Rubens. Venant le premier, nous rencontrons partout des obstacles : au lieu de marcher librement et hardiment, nous sommes réduit à sonder le terrain, à nous ouvrir des routes, à subir la fatigue du pionnier avant celle du voyageur. Pour le moment donc, nous terminerons ce programme d'enquête par une observation générale.

Chez les élèves de Rubens et chez les artistes qu'ils ont formés, on remarque presque toujours une mesure admirable unie à une grande verve dramatique, une net-

teté peu ordinaire de conception et de composition jointe à une sûreté de travail qui ne se déconcerte jamais. Leurs œuvres sont plus ou moins parfaites, mais on n'y trouve rien de faux, rien de choquant et de déraisonnable. Le critique s'émerveille de leur constante justesse. Que ces peintres possèdent tous une belle couleur, cela va sans dire ; quelques-uns ont révélé en outre un sentiment poétique aussi noble que suave. Ils portent tellement loin ce mérite à l'occasion, qu'ils semblent primer le chef de l'école. Van Dyck, Érasme Quellyn, nous élèvent dans une région idéale, nous font éprouver un plaisir intime dont on leur sait gré. Leur donner la préférence serait néanmoins commettre une injustice. Pierre-Paul avait la force exubérante des génies suprêmes, et cette force le poussait à la violence. Les hommes très-robustes sont peu délicats : leur vigueur même leur rend les précautions inutiles, les empêche d'y songer, les fait constamment sortir des bornes. Leur magnifique rudesse ne peut se plier aux ménagements. Leurs élèves, que n'emporte pas cette indomptable véhémence, qui s'assimilent leurs qualités en se préservant de l'hyperbole, plaisent quelquefois davantage et leur paraissent supérieurs à certains égards. C'est pourtant là une illusion. Le charme de leurs travaux naît de l'infériorité des auteurs. Moins puissants, ils ne se laissent pas entraîner par d'impétueux caprices et se maintiennent sans efforts dans les limites de la modération. Il leur suffit d'éviter les splendides excès de leur maître, pour obtenir un plus grand nombre de suffrages et avoir l'air de parvenir à une perfection plus grande.

CHAPITRE XXII.

Artistes de divers genres formés par Rubens.

Rubens a fécondé tous les arts plastiques.—Le *sculpteur* et *architecte* Lucas Fayd'herbe, né à Malines. — Ses parents le placent chez Pierre-Paul, qui le prend en amitié.—Il transporte dans la statuaire le style du grand peintre.—Lettres familières de son maître, et certificat qu'il lui donne. — Il s'établit à Malines. — Analyse de sa manière, description de ses œuvres principales, catalogue des autres.—L'*architecte* Lucas Franquart. — *Les graveurs.* — Lucas Vorsterman le vieux et Pierre Soutman apprennent d'abord la peinture dans l'atelier de Rubens et deviennent les chefs des graveurs formés par lui.—Paul Pontius, élève de Vorsterman.—Suyderhoef, élève de Soutman. — Witdoek et Guillaume Panneels travaillent aussi sous les yeux de Pierre-Paul.—Le *graveur sur bois* Christophe Jegher. —Jugements d'Émeric David sur cette école. — Nombre prodigieux d'artistes qui en sortent.—Conclusion.

Non-seulement Rubens, par une faveur de la destinée ou plutôt par la puissance de son génie, devait féconder toutes les sections de la peinture, mais il était écrit que les différents arts viendraient à son école, prendraient ses avis et s'inspireraient de sa pensée. La sculpture, l'architecture, la gravure l'acceptèrent pour maître et pour juge, quoiqu'elles parussent placées en dehors de son territoire. Chacun était heureux de lui prêter foi et hom-

mage. On savait quelles magnifiques récompenses distribuait ce souverain. Les esprits les mieux doués gagnaient, se fortifiaient près de lui. On ne touchait pas sa main sans qu'un fluide magnétique se glissât dans vos veines.

Un de ses plus fervents adeptes fut un sculpteur nommé Lucas Fayd'herbe. Il avait vu le jour à Malines, le 19 janvier 1617, et avait reçu le baptême le lendemain dans la cathédrale de Saint-Rombaud [1]. Henri Fayd'herbe, son père, était en même temps peintre, doreur et poëte : il tenait boutique rue Sainte-Catherine, à l'enseigne du Saint-Esprit. Sa femme se nommait Cornélie Franchoys. Il fut le premier maître de son fils et lui enseigna les éléments du dessin. La mort l'ayant surpris au milieu de cette occupation paternelle, le 16 avril 1629, sa veuve épousa bientôt après le sculpteur Maximilien l'Abbé. Celui-ci voulut naturellement faire de Lucas un statuaire et lui mit l'ébauchoir à la main. Le novice montra de brillantes dispositions, qui inspirèrent l'envie de le placer chez Rubens, pour y terminer ses études et y former son talent. Pierre-Paul le reçut comme élève en 1636. Il ne se borna point du reste à l'instruire, mais le logea dans sa maison et le traita comme un neveu ou un filleul. Le jeune homme sut mériter son estime et obtenir son amitié. Lorsque Rubens quittait la ville, c'était lui qu'il chargeait de garder son hôtel, de soigner les objets précieux qui l'ornaient. Le 17 août 1638, il lui écrivait de Steen la lettre suivante :

[1] Tous les biographes indiquent le 20 janvier comme la date de sa naissance; mais on conserve à Malines un journal manuscrit, que tenait son père, et ce volume in-quarto nous apprend, au verso de la première page, que le célèbre statuaire fit son entrée dans le monde le 19, à quatre heures du matin.

Mon cher et bien-aimé Lucas,

J'espère que celle-ci vous trouvera encore à Anvers, car j'ai grandement besoin d'un panneau, sur lequel il y a trois têtes de grandeur naturelle, peintes de ma propre main, savoir : un soldat en colère, ayant un bonnet sur la tête, et deux hommes pleurant. Vous me causeriez un vif plaisir en m'envoyant tout de suite ce panneau ; si vous êtes disposé à me l'apporter vous-même, vous ferez bien de mettre par-dessus un ou deux mauvais panneaux, pour le conserver et pour empêcher qu'on ne le voye en route. Il nous semble étrange que nous n'apprenions rien des bouteilles de vin d'Aï, car celui que nous avions apporté avec nous est déjà épuisé. Sur quoi, je vous souhaite une bonne santé, de même qu'à Suzanne et à Catherine, et je suis de tout mon cœur, etc.

Pierre-Paul RUBENS.

P. S. Veillez bien, avant de partir, à ce que tout soit fermé et qu'il ne reste point d'originaux dans l'atelier, soit tableaux, soit esquisses. Rappelez également à Guillaume le jardinier qu'il doit nous envoyer en leur temps des poires de Rosalie, et des figues quand il y en aura, ou quelque autre chose d'agréable.

Mais Fayd'herbe ne s'occupait que par intervalles de ces soins domestiques. Il travaillait avec ardeur, modelant sans relâche d'après les dessins et les tableaux de son maître, qui gouvernait son imagination et lui faisait transporter d'un art dans un autre tous les caractères de son style. Le jeune homme exécuta de la sorte plusieurs figures, plusieurs groupes en ivoire, qui ornèrent d'abord le cabinet de Rubens et plus tard la collection de l'élec-

teur palatin. Sous la direction du grand homme, Fayd'herbe parut assouplir les matières qu'il taillait. Le marbre, la pierre et le bois affectaient les lignes sinueuses des corps vivants; les draperies avaient l'air d'étoffes réelles. La fougue d'exécution, la richesse de détails qu'on admirait sur les tableaux de Pierre-Paul, on les retrouvait dans les sculptures de son élève. Par son entremise, Rubens semblait prendre possession de la forme plastique, comme il avait pris possession de la couleur et du dessin.

Trois ans et quelques mois de cette discipline fortifièrent tellement le jeune homme, qu'il se sentit désormais capable de travailler seul. Pour lui assurer partout un bon accueil, Rubens lui donna une lettre de recommandation adressée à l'univers, sachant bien que tout le monde la lirait avec déférence. Déodat van der Mont avait déjà obtenu de lui un acte semblable. Voici la traduction littérale du certificat délivré par Rubens au hardi sculpteur, imbu de ses principes :

Anvers, 5 avril 1640.

Je, soussigné, déclare et atteste par ce présent écrit, qu'il est vrai que M. Lucas Fayd'herbe a demeuré chez moi pendant plus de trois années, comme mon élève, et que, vu les rapports qui existent entre la peinture et la sculpture, il a pu, à l'aide de mes conseils, par sa diligence et ses belles dispositions, faire les plus grands progrès dans son art; qu'il a exécuté pour moi différents ouvrages en ivoire, d'un travail achevé et digne de louange, comme ces ouvrages le prouvent; que l'on distingue par dessus tous les autres la statue de Notre-Dame, morceau d'une beauté ravissante, qu'il a fait dans ma

maison, seul et sans que personne d'autre y ait mis la main, pour l'église du Béguinage de Malines; et que je ne vois pas qu'il y ait dans tout le pays un sculpteur capable d'y faire des améliorations. En conséquence, je crois qu'il convient à tous les seigneurs et magistrats des villes de lui accorder des faveurs, de l'encourager par des dignités, des franchises et des priviléges, afin qu'il s'établisse chez eux et embellisse leurs demeures de ses ouvrages. En foi de quoi j'ai signé ceci de ma propre main.

Pierre-Paul RUBENS.

Fayd'herbe n'avait quitté son maître et ami que pour se marier, car le premier jour du mois suivant il épousa Marie Snyers. Rubens lui écrivit à ce propos une lettre un peu libre, que nous allons néanmoins citer : on ne verra pas sans intérêt un sourire égayer la noble et intelligente figure du célèbre artiste, que la mort allait bientôt couvrir de sa pâleur.

Anvers, 9 mai 1640.

Monsieur,

J'ai appris avec grand plaisir que, le premier de ce mois, vous avez planté le mai dans le jardin de votre bien-aimée ; j'ai l'espoir qu'il y prospérera et vous donnera des fruits en la saison. Ma femme, mes deux fils et moi, nous vous souhaitons cordialement, à vous et à votre femme, toute espèce de bonheur, un contentement parfait et durable dans l'état de mariage. Ne vous pressez point d'exécuter le petit enfant d'ivoire, car vous avez actuellement en main un autre ouvrage d'enfant, qui a une bien plus grande importance. Néanmoins votre visite nous sera toujours très-agréable. Je pense que ma femme

se rendra sous peu de jours à Malines, pour aller à Steen, et alors elle aura le plaisir de vous adresser verbalement ses souhaits. En attendant, veuillez présenter mes salutations cordiales à M. votre beau-père et à Mme votre belle-mère. Votre bonne conduite, j'en suis sûr, leur rendra cette alliance de plus en plus agréable. J'adresse les mêmes salutations à M. votre père et à Mme votre mère, qui doit rire sous cape de ce que le voyage d'Italie soit manqué, et qu'au lieu de perdre son fils chéri, elle ait au contraire gagné une fille, qui bientôt, avec l'aide de Dieu, la rendra grand'mère. Et sur ce, je suis toujours de tout mon cœur, etc. [1].

Aussitôt qu'il fut domicilié à Malines, notre statuaire s'y fit recevoir dans la corporation de Saint-Luc : le diplôme traduit plus haut eut pour première conséquence une exemption de toutes les charges urbaines, que lui accorda l'autorité municipale.

Les souhaits du grand coloriste pour la fécondité de son mariage furent pleinement exaucés : Lucas Fayd'herbe eut six garçons et six filles.

Ce n'était pas seulement un habile sculpteur, il montra la même aptitude en fait d'architecture. On classe parmi ses principales constructions Notre-Dame d'Hanswyck, à Malines. Elle fut bâtie en 1678, et la hardiesse de la coupole excite l'admiration des connaisseurs [2]. Au centre de l'église, sous le dôme qu'il avait élevé, Fay-

[1] *Lettres inédites de Pierre-Paul-Rubens*, publiées par Émile Gachet, page 280 et suivantes.

[2] Outre ce monument, Fayd'herbe a construit : 1° L'église de l'abbaye d'Everbode, achevée en 1670 ; 2° l'église des Jésuites ou de Saint-Michel, à Louvain ; 3° les églises de Saint-Pierre et de Leliendael, à Malines ; 4° la façade de l'église du Béguinage, ainsi que son maître-autel, dans la même ville ; 5° le maître-autel de Saint-Rombaud, qui a 80 pieds d'élévation.

d'herbe plaça contre les murs de soutènement deux bas-reliefs et deux bustes, ouvrages de son ciseau. Les bas-reliefs ou, pour mieux dire, les hauts-reliefs, car les personnages y sont presque tous en ronde-bosse, forment le travail le plus important qui nous reste de lui dans ce genre. L'un figure l'Adoration des bergers ; l'autre, le Messie accablé par le fardeau de la croix et tombant sur la route du Calvaire. Ce ne sont pas des sculptures à la manière antique, mais de vrais tableaux sculptés, comme ceux qu'on voit sur les portes du baptistère de Florence. L'esprit moderne ne se contente point de personnages détachés du monde extérieur : il aime à voir la scène où ils se meuvent, à découvrir derrière eux soit des objets naturels, soit des monuments, un coin de l'univers. Fay-d'herbe avait d'ailleurs contracté chez son maître des habitudes de peintre. Ayant travaillé si longtemps d'après des tableaux, il affectionna toujours cette méthode insolite. Avant de commencer une œuvre étendue, il la faisait peindre à la détrempe et de la grandeur qu'elle devait avoir, par un nommé Jean Dehornes, qui habitait Malines et se servait uniquement de couleurs à l'eau.

Sur le premier bas-relief, on voit Marie assise, qui porte l'Enfant-Dieu dans son giron, bien entouré de ses bras, car son seul abri est un hangar adossé contre une ruine : aussi Joseph étend-il au-dessus d'elle et de son nourrisson la moitié du manteau qui l'enveloppe lui-même. Un coq, perché près d'eux, semble jeter son cri sonore. Voyez maintenant ces deux personnages qui offrent au Sauveur des œufs et de la volaille. Derrière eux, un vieillard met ses besicles pour examiner le Fils de l'homme dans ses langes. Montés sur les restes d'une tour, deux petits bergers le considèrent du haut de cet

observatoire. Un autre villageois tire par une corne et par la queue un bœuf mutin qu'il amène. Une laitière, le pot sur la tête, et un jeune rustre, s'appuyant contre un arbre et contre un mur, ont gagné un poste élevé, d'où ils aperçoivent aussi Jésus. Dans la campagne, on voit au loin un pâtre qui garde ses moutons, et plus loin encore tout un hameau. On pourrait transporter cette composition sur la toile, sans y rien changer.

Le second morceau a le même caractère pittoresque. L'Homme-Dieu vient de franchir les portes de Jérusalem. Derrière lui chevauchent des soldats, conduits par un chef hardiment posé, dont la monture caracole. Le Sauveur a fléchi sous le fardeau de la croix, il est tombé à terre et s'appuie sur les mains. Deux légionnaires et deux bourreaux soulèvent l'instrument homicide, pour que le martyr puisse se redresser. Des enfants, qui occupent une corniche, lèvent pathétiquement leurs mains vers le ciel, comme indignés des humiliations et des souffrances du Rédempteur. Une troupe nombreuse de cavaliers, de musiciens, un valet portant une échelle, gravissent un chemin tournant, bordé de constructions. Ces groupes et ces bâtiments forment la perspective. N'est-ce pas un second tableau en relief?

Si Rubens avait exécuté lui-même ce double épisode, il ne lui eût pas imprimé un autre caractère, il ne l'eût pas modelé différemment. Ces simples mots suffiront pour donner au lecteur une idée juste du travail.

Fayd'herbe ne quitta jamais sa ville natale. En 1690, uni à sa femme depuis cinquante ans, il célébra le jubilé de son mariage. Il n'était pas encore au terme de sa carrière et ne mourut que le 31 décembre 1697, dix-neuf jours avant d'avoir accompli sa quatre-vingt-unième an-

née. On l'enterra le 3 janvier 1698, dans la grande nef de Saint-Rombaud, vis-à-vis la chaire. Deux de ses fils, Jean-Lucas et Henri, cultivèrent les beaux-arts : le premier réunit, comme son père, le talent du sculpteur à celui de l'architecte; le second, qui avait pour la poésie une prédilection marquée, se laissa bercer par la mélodie de ses vers et ne tailla que de loin en loin quelque figure d'albâtre.

Outre ces héritiers naturels de ses goûts, Lucas eut d'autres élèves, parmi lesquels se distinguèrent Nicolas van der Veken, J. F. Boekstuins, J. van Delen, qui épousa une de ses filles, et François Longmans.

Il était maigre, d'une stature au-dessous de la moyenne, et ressemblait beaucoup à Charles Ier d'Angleterre. On voit son portrait gravé par Pierre de Jode, d'après Gonzalès Coques, dans l'ouvrage du notaire Cornille de Bie, qui en fait un pompeux éloge, suivant son habitude.

Le musée de Malines possède quelques ouvrages de sa main, et dans la maison que son fils, Jean-Lucas Fayd'herbe, avait construite et habitait, rue du Bruhl, se trouvent plusieurs groupes, plusieurs statues, et les modèles en petit des deux bas-reliefs que nous décrivions tout à l'heure. On les a encastrés sous un dôme de proportions réduites, imitant la coupole du monument où les originaux sont placés. La demeure et ces précieux restes appartiennent à la famille de Ravesteyn [1].

Les autres productions de Lucas Fayd'herbe sont disséminées dans toute la Belgique, principalement dans les

[1] Les renseignements inédits que contient cette notice proviennent des archives de Malines et de pièces authentiques. Elle est du reste complétement nouvelle pour la France, où l'on n'a jamais écrit un mot sur Fayd'herbe.

églises. Mais on ne jouit guère de leur beauté. Comme les fabriques, par ignorance et par amour de la propreté, les font sans cesse peindre à l'huile et qu'on étend la nouvelle couche sur l'ancienne, elles sont, pour ainsi dire, enveloppées d'un linceul. L'empâtement a fait disparaître tous les détails, a grossi les traits, éteint les yeux, caché la musculature et les veines. On ne voit plus, on ne peut plus apprécier que le sentiment général, l'attitude, le geste et la draperie : encore gagneraient-ils beaucoup à être délivrés de l'enduit malencontreux qui les émousse [1].

Michel compte parmi les élèves de Pierre-Paul un nommé Lucas Franquart, originaire de Bruxelles, d'abord peintre, puis architecte [2]. Lui seul parle de cet artiste. Les autres historiens ne mentionnent que Jacques Franc-

[1] Voici les principales sculptures de Fayd'herbe que contient la Belgique :

1° Saint Rombaud triomphant, avec ses deux assassins à ses pieds; dans la cathédrale de Malines.

2° La tombe de l'archevêque Cruesen, faite en 1669; dans la même église.

3° Saint Charles Borromée communiant un malade; dans la même église, près du chœur.

4° Saint Joseph avec l'Enfant Jésus, debout sur le globe du monde, travail placé en 1672; dans la même église, près du chœur.

5° Un bas-relief représentant l'Érection de croix; dans l'église Notre-Dame, à Malines.

6° Une statue de la Vierge, placée contre le premier pilier de la grande nef, dans la même église.

7° Les bustes de saint Augustin et de saint Ambroise; à Notre-Dame d'Hanswyck.

8° Les statues du Sauveur et de la Vierge; dans l'église du Béguinage, à Malines.

9° Le monument commémoratif du peintre Adrien de Bie, père de Cornille de Bie; dans l'église Saint-Gommaire, à Lierre.

10° Les statues des apôtres saint Jacques et saint Simon, adossées contre les piliers de la grande nef; dans l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles.

11° Saint Joseph avec l'Enfant Jésus, groupe en marbre fait pour l'église des Jésuites, à Bruxelles, et qui se trouve maintenant dans la chapelle du château de Seneffe.

[2] Histoire de Rubens, p. 355.

quaert, né à Bruxelles, en 1577, la même année que Rubens par conséquent. Il cultiva en effet la peinture, l'art de bâtir, et montra du talent pour la poésie. Après avoir achevé ses études dans la péninsule italienne, il entra au service de l'archiduc Albert, bien avant que Rubens fût revenu de la terre des papes. Il ne se forma donc point sous ses yeux. Michel n'a pu vouloir désigner qu'un de ses parents, Nicolas Francquaert, mais la différence du prénom nous arrête tout court, d'autant plus que cet habile constructeur ne semble pas avoir tenu le pinceau. Michel a peut-être inventé un personnage chimérique, ou donné à Jacques Francquaert un autre nom de baptême : ce serait alors une méprise pure et simple.

Un art plus rapproché de celui où excellait le grand coloriste et où il est plus curieux, plus important de constater son action féconde, c'est la gravure. Basan lui attribue quatre eaux-fortes : un saint François d'Assise recevant les stigmates, une Madeleine pénitente, une sainte Catherine dessinée pour un plafond, une Femme tenant une lumière, à laquelle un jeune garçon vient allumer son flambeau. Pontius ou Vorsterman a terminé au burin cette dernière planche, et Corneille Visscher l'a copiée : toutes étaient de la composition du maître. Ces essais néanmoins ne peuvent nous intéresser que faiblement : produits par un caprice de Rubens, ils n'étaient pas de nature à exercer une vive influence, à montrer aux chalcographes des routes nouvelles. Il fallait de grands ouvrages pour amener ce résultat : plusieurs de ses disciples, qui avaient d'abord animé la toile, préférèrent bientôt manier le burin, soit qu'un goût naturel leur imprimât cette direction, soit que le fameux peintre démêlât les vraies tendances de leur talent et les guidât vers

le succès. Ils travaillèrent sous ses yeux, d'après ses conseils : leur style prit donc peu à peu toutes les qualités du sien ; ils transportèrent sur le cuivre et le bois sa fougue, sa richesse de tons, sa vigueur, son audace ; ils reproduisirent ses belles pages avec une adresse merveilleuse. Une foule d'artistes suivirent leur méthode, sans avoir étudié près de leur chef, et se piquèrent d'émulation. Pierre-Paul seul a eu, pour immortaliser ses travaux, une pareille phalange d'interprètes.

Nous citerons d'abord un des plus habiles, Lucas Vorsterman, le père. Il vint au monde à Bommel, dans la Hollande, en 1578, et non pas à Anvers, comme le disent les biographes. Ayant appris la peinture chez Rubens, le grand homme lui conseilla de faire un détour et de suivre une voie latérale. Il est à croire qu'il dessinait habilement et montrait peu d'aptitude pour la couleur. De brillants résultats justifièrent l'avis de son maître. Devenu célèbre, Vorsterman fut appelé en Angleterre, où il travailla huit ans pour Charles Stuart et pour le comte d'Arundel. On ne connaît point la date de sa mort. Il a gravé des morceaux d'histoire, des portraits et des paysages. « On trouve dans ses estampes, dit Basan, une manière expressive, beaucoup d'intelligence et un art admirable de rendre les étoffes, ainsi que les différentes masses de couleurs des tableaux qu'il copiait [1] » Il a exécuté quatorze planches d'après Rubens, parmi lesquelles on vante surtout l'Adoration des mages et la Chute des anges rebelles. Plusieurs morceaux de Gérard Zeegers, Van Dyck et autres peintres flamands ont été en outre reproduits par son burin.

[1] *Dictionnaire des graveurs.*

Il forma deux élèves dignes de lui, Lucas Vorsterman, le jeune, qui était son fils et vit le jour à Bommel, comme son père, en l'année 1600 [1]; Paul du Pont, que les écrivains nomment d'ordinaire *Pontius*, venu au monde dans la même ville et durant la même année que le précédent. Par-dessus l'avantage de recevoir les leçons d'un graveur justement fameux, il eut celui d'avoir Rubens pour moniteur, pour critique et pour ami [2]. Un bon nombre de ses planches furent exécutées sous les yeux du grand homme. Peu d'artistes ont rendu un tableau avec autant d'exactitude. Non-seulement il dessinait d'une main ferme et hardie, mais il savait donner du caractère, de l'expression aux figures, charmer les yeux par son travail, produire de l'effet par un habile usage de l'ombre et de la lumière. Il réussit dans le portrait comme dans l'histoire. Pas un seul biographe ne nous apprend la date de sa mort.

Près de Lucas Vorsterman se place, sur le même niveau, Pierre Soutman, le second chef des graveurs qu'inspira le génie de Rubens. Il était né à Harlem vers 1580, et Pilkington prétend qu'il mourut en 1653. Le 18 septembre 1620, il fut incorporé dans la bourgeoisie d'Anvers, et il habita la ville sans interruption jusqu'en 1646. Les cours de Berlin et de Varsovie l'employèrent pendant un certain nombre d'années. On ne possède pas sur lui d'autres renseignements biographiques, attendu

[1] Il devint bourgeois d'Anvers le vendredi 28 août 1620; les registres le nomment Lucas Émile Vorsterman, fils d'Émile, et constatent qu'il était né à Bommel; ils le désignent en outre comme marchand d'estampes et graveur.

[2] Imprimis Rubenio placuit Paulus du Pont, sive Pontius, cui a magisterio Lucæ Vorsterman ad se transgresso, suam ipsius effigiem sculpendam ille dedit, qualem supra originalem protulimus. Multa quoque Antonii van Dyck opera Paulus idem sculpsit. *Annales antverpienses,* t. V, p. 230.

que la sécheresse habituelle des historiens néerlandais se transforme en disette absolue, relativement aux graveurs. Houbraken assure qu'il alla terminer ses jours dans sa ville natale. Il le compte du reste parmi les meilleurs *peintres* de l'école anversoise, et transcrit les éloges rimés que Samuel Ampzing a faits de ses toiles [1], en décrivant Harlem. Aussi paraît-il n'avoir jamais abandonné le pinceau, quoique ses œuvres coloriées soient devenues extrêmement rares. Il en existe une dans la galerie de Cassel, qui représente, au milieu d'un paysage, Laocoon et ses deux fils étreints par des serpents. Il a gravé lui-même quelques-uns de ses tableaux. Ses estampes reproduisent avec une extrême fidélité les maîtres qu'il copie ; on y retrouve non-seulement leurs formes, non-seulement leur clair-obscur et le genre des étoffes, mais jusqu'à leur manière de peindre. Il forma cinq élèves d'un mérite exceptionnel : Jonas Suyderhoef, Cornille Visscher, De Leeuw, Loys, Sompel ou Sompelen. Le premier, qui avait vu le jour dans la ville de Leyde, en 1613, se rendit fameux par la hardiesse de son burin et surpassa son maître. Il s'attacha plus à produire de l'effet qu'à ranger symétriquement et régulièrement ses tailles, qu'à obtenir des tons doux et harmonieux. « Il avançait beaucoup ses portraits à l'eau-forte, avant de les terminer au burin, et il a supérieurement réussi dans ce genre de gravure [2]. » On croit Visscher natif d'Amsterdam : ses belles et vigoureuses estampes sont généralement connues. Loys, Sompel et Guillaume de Leeuw eurent tous les trois Anvers pour patrie : les deux premiers vinrent au monde en 1600, le dernier en 1603.

[1] *Schouburgh der nederlantsche schilders en schilderessen*, t. I, p. 76.
[2] Basan, *Dictionnaire des graveurs.*

Jean Witdoek fut encore un des élèves de Rubens qui, après avoir débuté dans la peinture, délaissèrent peu à peu son brillant domaine et se contentèrent des ressources plus bornées de la gravure. Il naquit à Anvers durant l'année 1604. Rubens ne lui épargna pas les conseils et le fit travailler sous ses yeux. Witdoek tâchait surtout de rendre le mouvement, les masses de lumière et d'ombre, les grands effets pittoresques des ouvrages qu'il choisissait pour modèles, et il y sacrifiait quelquefois la pureté du dessin. Une de ses œuvres que l'on admire le plus, représente le Christ avec les pèlerins d'Emmaüs, d'après Rubens [1].

Guillaume Panneels, autre élève de Pierre-Paul, grava surtout à l'eau-forte. Il était à Anvers au commencement du XVIIe siècle. Ses planches sont en général de dimensions restreintes, vigoureuses, spirituellement touchées, mais son dessin donne prise à la critique. Il le négligeait fort souvent dans les chairs, c'est-à-dire là où il aurait dû le soigner davantage. Comme les autres artistes que nous venons de mentionner, il retraçait préférablement les œuvres de son maître et de ses condisciples.

Rubens encouragea aussi un graveur sur bois. Christophe Jegher ayant quitté l'Allemagne, sa patrie, où il était né en 1578, pour s'établir dans la ville d'Anvers, sa manière plut tellement au prince de l'école flamande qu'il lui fit graver sous sa direction quelques pièces importantes et l'employa autant qu'il put. Jegher ne se trouva libre qu'après la mort de Rubens. Son art a fait tant de progrès depuis la première moitié du XVIIe siècle, que ses

[1] Quelques-unes de ses planches portent l'adresse de Moeremans, marchand d'estampes à Anvers. Ne serait-ce pas celui que Rubens nomma un de ses exécuteurs testamentaires, et que nous avons classé parmi ses élèves?

planches nous causent maintenant une certaine surprise. Ce sont de vastes estampes, rudement exécutées, pour lesquelles on a dû faire usage de cormier, de poirier ou d'un autre bois indigène. Leur aspect rude et sauvage ne manque pas d'expression ni de caractère. La fougue de Rubens prend là un air de barbarie très-dramatique.

Les deux frères Adam furent encore attirés dans le cercle intellectuel de Rubens. Ils étaient nés à Bolswert, en Frise, d'où leur vint le nom par lequel les désignent tous les historiens. L'aîné, Boèce, avait vu le jour en 1580; Schelte, en 1586. Ils tenaient à Anvers une boutique de marchands d'estampes et gravaient eux-mêmes sans relâche. Rubens professait une grand estime pour leur talent : il admirait surtout le plus jeune, avec lequel il vivait dans l'intimité. Boèce imita la manière libre et saisissante de Cornille Bloemaart; Schelte de Bolswert ne suivit que son propre goût. Il sut allier avec une adresse étonnante le travail du burin et celui de l'eau-forte. On remarque dans ses planches presque tous les mérites que comporte son art. Nul n'a mieux reproduit les œuvres de Pierre-Paul. Il ne manque à ses belles pages que la couleur pour égaler les originaux.

Ces artistes furent suivis par une légion entière de graveurs, qui, sans être en rapport avec le chef de l'école anversoise, s'approprièrent son style et copièrent ses tableaux. Ils marchaient sur les pas de ses premiers interprètes, ou modifiaient jusqu'à un certain point leur méthode, mais ne s'en éloignaient pas beaucoup. M. Émeric David a si bien caractérisé leurs tendances, que je crois devoir transcrire ses paroles :

« Rubens, dit-il, fit faire à l'art des progrès que, malgré le mérite des artistes précédents, on peut regarder

comme prodigieux. Marc-Antoine, Albert Durer, Lucas de Leyde, Corneille Cort, Augustin Carrache, Goltzius, les Sadeler, avaient porté à une grande perfection, chacun dans la partie qui lui était propre, l'art de dessiner, de rendre les effets des passions, de ménager la lumière, de maîtriser le burin : Rubens voulut, en surmontant les plus grandes difficultés, enseigner aux graveurs à exprimer encore la vivacité ou la faiblesse des couleurs locales, à transporter, pour ainsi dire, dans une estampe, par ce moyen, les nuances variées d'un tableau ; et il eut le mérite d'y réussir. Ce grand peintre forma des graveurs parmi ses élèves, et appela auprès de lui les plus habiles maîtres de l'Allemagne et des Pays-Bas. Pierre Soutman, Lucas Vorsterman, devinrent, sous son inspection, les chefs de son école. Boèce et son frère Schelte Bolswert se montrèrent leurs dignes rivaux. De Leeuw, Suyderhoef, Corneille Visscher, Loys, Sompelen, furent élèves de Soutman ; Pontius, élève de Vorsterman, forma Ryckman et Nicolas Lauwers ; Witdoek reçut des leçons de Rubens ; Guillaume Hondius fut dirigé par Van Dyck ; Clouet, Marinus [1] et Pierre de Jode le jeune s'appliquèrent à imiter ces divers maîtres, sans être comptés parmi leurs élèves.

« Comment parler dignement de tant d'hommes illustres ? Qu'il suffise de nommer quelques-uns de leurs plus beaux ouvrages. Qui ne se rappelle, au nom de Vorsterman, la Descente de croix d'Anvers, la grande Adoration des Rois, d'après Rubens, le Christ mort sur les genoux

[1] Marinus ou Marin n'a été connu jusqu'ici que sous son prénom : il s'appelait Marin van der Goes, comme le constatent les registres de l'église Saint-Jacques, à Anvers. Décédé en 1639, il fut inhumé le 27 avril dans cette église, où on célébra ses funérailles le 30 du même mois. On lui fit un service de première classe, mais à prix réduit.

de la Vierge, d'après Van Dyck ? Qui n'a présents à l'esprit la Cène, d'après Léonard de Vinci ; la Chute des réprouvés, le Christ au tombeau, d'après Rubens, gravés par Soutman ; la Thomiris et le Saint Roch intercédant pour les pestiférés, gravés par Pontius ; la Paix de Munster, les Bourgmestres, la Chasse aux lions, et tant de beaux portraits, gravés par Suyderhoef ; l'Adoration des Mages, le Triomphe de la nouvelle Loi, par Lauwers ; ces estampes où, dans des sujets moins relevés, brille un talent peut-être plus grand encore ; le Vendeur de mort aux rats, la Faiseuse de beignets, la Bohémienne, les portraits de Coppénol et de Bouma, par Corneille Visscher ; et enfin ce chef-d'œuvre accompli, prodigieux pour la justesse de l'expression, pour la transparence et la fermeté du coloris, le Couronnement d'épines, gravé d'après Van Dyck par Schelte Bolswert? Louer ces savantes productions, ce serait presque redire les beautés qui constituent toutes les perfections de la gravure.

« Chacun de ces grands artistes a cependant des talents et un caractère particuliers. Soutman, Visscher, Suyderhoef, ont mêlé l'eau-forte avec le burin ; Vorsterman, Bolswert, Pontius, Witdoek, ont employé le burin pur. Le travail de Soutman est tantôt fin, moelleux, régulier, tantôt rude et heurté ; on y voit en opposition des blancs purs, souvent fort étendus, et des ombres très-énergiques; ce maître semble avoir inspiré tout à la fois et Rembrandt et l'école de Rubens. Vorsterman excelle dans l'art de représenter la magnificence des draperies ; le burin de Visscher répand le feu de la vie dans les méplats des muscles et dans les ondulations de la peau. Soutman, Vorsterman, Witdoek, Pierre de Jode, ont quelquefois dans leur faire, si nous osons le dire, un peu de rudesse ;

Pontius, Visscher, sont toujours moelleux. Habile à graduer les lumières, Visscher couvre presque entièrement le cuivre de ses savants travaux; Vorsterman, Bolswert, par un autre principe, laissent éclater plus de blanc.

« Quels sont les procédés de ces grands maîtres? Nous l'avons dit : ils emploient avec une convenance parfaite tous ceux que l'art a inventés, tous ceux que le génie leur suggère; ils n'en laissent dominer aucun. C'est la multiplicité de leurs moyens, qui produit l'incomparable richesse de leurs teintes. [1] »

Nous avons voulu savoir combien de graveurs fameux a produits la brillante école d'Anvers : nous en avons trouvé quarante-neuf, et notre énumération n'est peut-être pas complète. Outre les dix-huit que nous avons nommés ou que mentionne Émeric David, nous citerons Wenceslas Hollar, Francois van den Wyngaerde, Waumans, Eynhoedts, Jacques Neef, Spruyt, François van den Steen, André Stock, Pierre de Balliu, Natalis, Alexandre Voet, Egbert van Panderen, Jean-Baptiste Barbe [2], tous noms bien connus des amateurs d'estampes. Nous terminerons par les trois Galle et par le célèbre Edelinck, disciple du plus jeune, que l'on a surnommé le Rubens de la gravure. Avec l'aide de deux autres Anversois, Pierre van Schuppen, Nicolas Pitau, il a contribué à former l'école française, à l'élever au point de glorieuse perfection qu'elle atteignit sous Louis XIV [3]. Ces nombreux artistes four-

[1] Émeric David, *Histoire de la gravure*. L'importance et l'à-propos de cette citation doivent en excuser la longueur : il était inutile de recommencer un travail si bien fait.

[2] Jean-Baptiste Barbe fut inhumé à Notre-Dame d'Anvers, le 12 février 1649; il habitait la paroisse Saint-Jacques. (*Note manuscrite* de M. Van Lerius.)

[3] Pour les graveurs que nous ne citons point, voyez l'ouvrage de Basan intitulé : *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens;* Paris, 1767,

niraient la matière d'un volume, si on voulait analyser leur talent et décrire leurs ouvrages. L'art fondé par Pierre-Paul ressemble à une contrée vaste, fertile et pleine d'accidents, où l'œil découvre sans cesse des perspectives inconnues. En ce moment même, lorsque nous allons déposer notre bâton de voyage, nous apercevons au loin des régions nouvelles, que nul n'a explorées.

Si le génie de Rubens fut unique sous certains rapports, sa destinée n'a peut-être pas eu d'égale. Je doute qu'un seul peintre ait exercé pendant sa vie et après sa mort une influence aussi étendue, aussi variée. Nous ne l'avons pas suivie à la trace hors de son siècle et hors de son pays. Elle a néanmoins embrassé le monde depuis deux cents ans. Pour ne citer qu'un exemple, Watteau me paraît avoir puisé le secret de sa manière dans les ébauches et les paysages de Rubens, comme David Teniers le jeune. La nouvelle école française l'a beaucoup étudié. Tant que ses toiles ne seront pas tombées en poussière, tant qu'un reflet de sa puissante imagination les éclairera, tous les artistes, quel que soit leur âge, pourront y chercher d'utiles, de savantes et délicates leçons.

1 vol. in-12. — Voyez aussi Rathgeber : *Annalen der niederlændischen Malerei, Formscehneide und Kupferstecherkunst*, et le *Catalogue del Marmol*.

FIN.

NOTES ET SUPPLÉMENTS.

Origines de l'école d'Anvers.

NOTE A.

Page 8. Voici les renseignements que donne M. de Laet, dans le catalogue du musée d'Anvers (préface, pages 9 et suiv.), sur les archives de Saint-Luc :

« Parmi les documents authentiques dont la commission a fait usage, le plus ancien et le plus précieux est un registre d'inscription de francs-maîtres et d'élèves, manuscrit in-4º, connu sous le nom de *Liggere van St-Lucas Gilde*, et portant en guise de titre l'inscription suivante, que nous traduisons du flamand.

« Au nom et en l'honneur de Notre-Seigneur Jésus-Christ, et de Marie, sa mère, et de saint Luc, a été commencé ce livre appelé ou nommé le *Liggere* (substantif intraduisible, dont le verbe-racine *liggen* signifie être couché, être déposé) de la jurande de Saint-Luc, dans lequel sont inscrits les noms de tous les confrères de la susdite jurande de Saint-Luc.

Commençant Aº XIIII^c et LIII
dans Anvers.
Sires doyens, Anciens et Parents ensemble
Rendez justice et arrêts comme le fit Salomon :
Ne considérez nulles personnes, pauvres, riches, mais ce qui convient.
Maintenez la loi dans la ville ;
Ce faisant, vous vivrez plus tard en paix avec le Christ.
Rois, ch. III, v. 3
J. van Schilde.

« Ce registre, commencé en 1453, contient les inscriptions des francs-maîtres et des élèves jusqu'à l'année 1615, à l'exception des années 1541, 1562, 1563, 1565 et 1566, pour lesquelles il ne présente que des en-têtes et des pages blanches. Un autre registre intitulé: *Der Bussen boeck van St-Lucas gulde*, contient les statuts d'une caisse de secours mutuels fondée en 1538, et, depuis la date de la fondation jusqu'en 1627, les noms de ceux qui ont fait partie de l'association.

« Une série de registres qui font suite au *Liggere*, format in-folio, contiennent non-seulement les noms des francs-maîtres et des élèves admis par la confrérie de Saint-Luc, mais encore le compte détaillé des recettes et des dépenses de la corporation. »

NOTE B.

Liste des peintres employés par la fabrique de Notre-Dame, à Anvers, dont les noms et les comptes ont été trouvés dans les archives de la cathédrale, par M. Léon de Burbure.

	Années.
Jan Van Ouwe ou d'Oude.	1433-54
Lucas Coddeman	1437
Jan Casyn.	1449
Jan Thomaes.	1449
Michel de Climmere.	1454
Jacques Thonys.	1469
Laurent.	1473
Jean Loys.	1483
Jannyn	1488
Lucas Adriaens.	1494
Jean van der Meere.	1496
Adrien	1500
Jean de Cock.	1507
Pierre Pau, mort en se rendant à Jérusalem.	1518
Gosuin van der Weyden. .	1530-35
Josse van Cleve.	1520
Gérard van Yssche.	1530
Gommaire van Nerenbroeck.	1533-46
Michel Wierycs	1533
Jean Padtmos.	1534
Arnould Terlinck.	1535
Pierre de Wale.	1535
Jean Crans	1539-47
Gillis van Coninexloo. . . .	1542
Pierre de Vos.	»
Pierre Vranckx.	»
Josse Baden.	»
Corneille van Horcke. . . .	»
Guillaume van Cleve.	»
Herman van Cleve.	»
Godefroi van Cleve	»
Pierre Quintyns.	1542
Daniel Dregghe.	1546
Hubert van den Weyere. . .	»
Didier de Backere.	»
Hans van Kessele.	»
Jean Boesaens.	»
Matthieu Bril.	»
Philippe Lyskaert.	»
Arnould Alleyns.	»
Jean de Molenere.	»
Frans Budens.	»
Matthieu de Smit.	»
Klein Hansken	1553
Jacques Quintens..	1554
Pierre Custodis.	1557
Jean Leys. . . , ...	1558
Lambert van Oort.	1560
François Floris	1559
Nicolas van Argiel.	1560
Didier van de Velde.	1566
Antoine Moor.	1576
Chretien Queborn, mort en	1578
Nicolas van Breda.	1585
Raphael Coxy.	1585
Hubert Beda	1592
David Remeeus.	1594
Adam van Oort.	1600
Martin de Vos.	1594
Cornille Schut.	1598
Artus Stammelaert.	1587

Cette liste nous a semblé curieuse et importante, quoique nous n'ayons

aucun autre renseignement sur beaucoup de peintres dont les noms y figurent. On trouvera peut-être concernant ces artistes des documents nouveaux et plus détaillés, qui exciteront un plus vif intérêt.

NOTE C.

Page 19. Arnold Massys, natif de Herenthals, dans la Campine, devint bourgeois de Louvain au mois de juin 1440. Nicolas Massys, son frère peut-être, né à Lichtaert, près de Herenthals, le devint à la même date. Les registres des comptes de la ville, pour l'année 1440, portent en effet :

« Andere ontfanc in gelde van den buytenpoorters der voirscreven stat van Loven van dat sy hebben betaelt binnen den voirscreven iiij quaertire — in junio —

AERT MASSYS van Herenthals.
CLAES MASSYS van Lichtaert. »

C'est la trace la plus ancienne de la famille Massys, que l'on ait découverte jusqu'ici.

Les maîtres de Rubens.

NOTE A.

Page 38. Ces renseignements peu connus relatifs à Otho Venius se trouvent dans les notes jointes par M. Van Grimbergen au livre intitulé : *Historische levensbeschryving*, *van P. P. Rubens*, qui n'est qu'une traduction du volume de Michel. La langue flamande n'étant guère comprise hors de la Belgique, nous croyons devoir les traduire.

« Otho van Veen est né à Leyde en 1556.

« Cornélis son père, chevalier, seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Draakensteyn etc... descendait de Jean van Vene (sic), un des trois enfants naturels que Jean III, duc de Brabant, eut d'Isabeau van Vene, dite Ermengarde de Vilvorde.

« Le duc son père lui assura un revenu de douze mille réaux, en lui donnant la châtellenie de Rode-le-Duc, transmission que l'empereur Charles IV confirma par des lettres du 1er septembre 1354, neuvième année de son règne. Ce Jean van Vene fut enterré dans une chapelle de l'ancienne abbaye de Villers; sur son tombeau, orné de ses armes, on lit une épitaphe qui commence ainsi :

Hic de Vena Joannes de Brabantia
Bastardus is Ducis unius
Hic debiles parit Claudis dedit, etc.

« Butkens dans ses *Trophées sacrés et profanes du duché de Brabant* (t. 1er, p. 448) rapporte que la branche masculine de cette famille s'éteignit vers l'an 1460, mais il n'avait pas à ce sujet de renseignements positifs.

« Lorsqu'en 1666 la femme du gentilhomme Ernest van Veen mourut, ce noble suspendit au-dessus de sa porte son écusson et celui de son épouse. Les héraults d'armes et l'officier fiscal s'autorisèrent de cette circonstance pour lui faire un procès devant le conseil souverain du Brabant. Ils citaient le passage de Butkens et prétendaient que la race des Van Veen avait cessé d'exister. Mais Ernest prouva si bien sa descendance et par des preuves si manifestes que le conseil lui donna gain de cause. Nous omettons la longue sentence qu'il rendit et que l'on possède encore ; on y remarque les phrases suivantes :

« Attendu que ledit Jean van Veen a procréé, entr'autres enfants issus de légitime mariage, messire Cornélis van Veen, né vers l'an 1521, lequel fut pendant son existence seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Draakensteyn, etc., bourgmestre de Leyde;

« Attendu que le même chevalier Cornelis a procréé en légitime mariage douze enfants, entr'autres Simon van Veen, chevalier, seigneur de Hogeveen et des fiefs mentionnés plus haut, son fils aîné ; Jean van Veen, gouverneur de l'île Terschelling, en Frise, et Otho van Veen, aïeul du défendeur, un des grands officiers du Brabant, lequel à son tour a procréé en légitime mariage divers enfants, etc... »

« Cornelis van Veen fut un des quarante membres du sénat de Leyde; en 1565, il fut nommé bourgmestre; en 1570 et 1571, il administra l'hospice des orphelins. Au moment où éclatèrent les troubles des Pays-Bas, il fut contraint de faire sa profession de foi politique et, s'étant déclaré pour les Espagnols, il quitta le territoire des Provinces-Unies, démarche qui entraîna la confiscation de toutes ses seigneuries et de tous ses biens au profit du gouvernement hollandais.

« Il se retira à Liége avec ses parents. Dans cette ville ecclésiastique, Otho devint page du prince Ernest de Bavière, électeur de Cologne et évêque de Liège, qui l'envoya plus tard comme chargé d'affaires à l'empereur Rodolphe. »

Les autres renseignements que contient cette notice se trouvent dans notre texte. Nous nous bornerons donc à traduire encore quelques phrases :

« Après son retour dans la Néerlande, Otho choisit Anvers pour y fixer sa demeure. En 1594, il fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc ; en 1603 et 1604, jusqu'au mois d'octobre, il remplit les fonctions de doyen. Ses comptes administratifs sont tous signés du prénom Otho, et non pas Otto, comme on l'orthographie généralement. Il habitait la maison dite *du Prince*, où demeure de nos jours M. Storms, dans la rue alors appelée *Vuilnis straet*, et maintenant *Bargie straet*.

« Il eut de sa femme, Marie Loots, sept enfants légitimes : Anne, Cornelius, Gertrude, Suzanne, Marie, Agathe, Catherine.

« C'était un habile dessinateur ; Antoine Tempesta et les frères Van Lara ont beaucoup gravé d'après lui. »

NOTE B.

Page 44. Nous voulions mettre ici le catalogue des tableaux de Venius que possède Anvers; mais il prendrait trop de place. Nous renvoyons donc

à la brochure de M. Visschers intitulée : *Iets over Jacob Jonghelinck, Octavio von Veen* etc., où on trouvera cette liste et d'autres renseignements, page 15 et suivantes.

Pierre-Paul Rubens.

NOTE A.

Page 69. Nous nous proposions de donner *in extenso* les deux lettres de Marie Pypeling, et nous les avons entièrement traduites ; mais nous nous apercevons que notre texte en renferme les parties les plus intéressantes. Le reste semblerait peu instructif et peu curieux.

NOTE B.

Page 78.

Lettre de grâce octroyée à Pierre-Paul Rubens.

Nous, Clément Nymptsch, gouverneur, Jacques Schwartzs, conseiller, et Martinus Dentatus, receveur à Siegenn, déclarons publiquement ce qui suit :

Il y a sept ans environ que Jean Rubens, pour des causes tout à fait graves et bien connues de lui, a été conduit dans le château de messire Jean, comte de Nassau Catzenelnbogen, etc., notre noble et gracieux seigneur, où il aurait pu être retenu à perpétuité; néanmoins il a obtenu dudit gracieux seigneur, comme adoucissement à sa peine, la permission de demeurer ici à Siegen et d'y habiter tranquillement sa maison, clémence dont il se loue beaucoup ; toutefois il a depuis longtemps prié et insisté presque sans relâche, pour que notre gracieux seigneur voulût bien le laisser établir son domicile dans un lieu plus rapproché des Pays-Bas, afin qu'il puisse s'y procurer des ressources, nourrir en tout honneur sa pauvre femme et ses enfants, et de plus échapper, dans une certaine mesure, au péril qu'il craint chaque jour, à la tristesse perpétuelle qui en est la suite ; en conséquence, notre gracieux seigneur nous a remis ses pouvoirs et nous a fait ordonner de nous réunir pour délibérer ensemble sur la faveur que demande ledit Rubens, pour examiner si on doit lui permettre d'aller s'établir dans une ville plus rapprochée des Pays-Bas et à quelles conditions; nous nous sommes donc consultés de toutes les manières à l'occasion de ces choses, confiées à notre prudence par notre gracieux seigneur ; nous avons tout pesé avec le plus grand soin et, après avoir suivi la marche habituelle, nous avons arrêté avec ledit Rubens les conventions suivantes :

Premièrement, après son départ pour se rapprocher des Pays-Bas, ledit Rubens sera tenu, comme il reconnaît qu'il y était obligé pendant son séjour ici, de se présenter personnellement, chaque fois qu'on l'en requerra.

2° Il est expressément convenu que ledit Rubens évitera les terres patrimoniales du noble et haut seigneur Guillaume, prince d'Orange, etc., et

qu'il n'aura pas le droit de fixer sa demeure dans aucun domaine du prince.

3° Ledit Rubens, pour les causes à lui connues, devra éviter la personne du noble prince, et par là se préserver du péril et d'une plus grande exaspération.

Sur les points susdits, par suite des pouvoirs qui nous ont été confiés et avec l'assentiment de notre gracieux seigneur, nous avons arrêté qu'il lui sera permis et facultatif de transporter son domicile, fixé jusqu'à présent ici, dans un lieu plus rapproché des Pays-Bas, les domaines du prince exceptés, à son choix et à sa convenance et de partir aussitôt qu'il lui plaira, sans que ni ledit gracieux seigneur, ni aucun de ses serviteurs et sujets, ni personne autre, y mette empêchement ; on lui prêtera au contraire à l'instant de son départ tout le secours possible. Mais il est expressément ordonné audit Rubens qu'il fasse connaître chaque année par écrit, à notre gracieux seigneur, le lieu de son futur séjour, afin que l'on sache toujours où le trouver, en cas de besoin.

Pour prouver son désir d'exécuter fidèlement ces conventions, ledit Rubens nous a donné sa main en guise de serment personnel, avec un entier consentement et les plus fortes promesses ; de même que nous, susnommés, avons promis au nom de notre gracieux seigneur, qui nous a remis ses pouvoirs, de les suivre et exécuter fidèlement.

En foi de quoi nous avons dressé en double le présent acte pour servir de témoignage à l'avenir, et avons signé les deux copies, de même que ledit Rubens, et, pour preuve surérogatoire, y avons apposé le sceau de notre gracieux seigneur, le nôtre et celui dudit Rubens, et avons gardé entre nos mains un des actes destiné à notre gracieux seigneur, et avons laissé l'autre audit Jean Rubens, afin qu'il lui serve de garantie à l'avenir, le tout sincèrement et sans fraude.

Fait à Siegenn, le quinze mai mil cinq cent soixante-dix-huit.

Clément NYMPTSCH,
Martinus DENTATUS.

N. B. Les sceaux du comte Jean et de Rubens sont détruits, de même que les signatures de Rubens et de Schwartz.

NOTE C.

Page 103. Rubens épousa Isabelle Brandt dans l'église abbatiale de Saint-Michel. Voici son acte de mariage tel qu'il se trouve sur le registre spécial de l'église Saint-André, dont le monastère de Saint-Michel dépendait :

A. D. 1609, die 13 octobris.
« Sr Petrus Pauwels Rubens
Joff^e^ Isabella Brant.
Solemnisatum in ecclesiâ d. Michaelis. »

NOTE D.

Maison de Rubens.

Page 103. Nous donnons sur le sort ultérieur de cette habitation les dé-

tails minutieux qu'on trouve dans une note du livre intitulé : *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens* (p. 387).

Après la mort de Rubens, sa maison resta la propriété de sa famille jusqu'à 1669, où Philippe Rubens, son fils, la céda par un acte passé devant les échevins, le 16 du mois de septembre, au nommé Jacques van Eyck; en 1680, l'honorable Henri Hillewerve, prêtre et chanoine de l'église Saint-Jacques, en fit l'acquisition : il l'orna d'une très-belle chapelle, comme on peut le voir sur deux gravures, l'une de l'année 1684, qui en représente l'extérieur, l'autre de l'année 1694, qui en représente l'intérieur; un portrait du chanoine décore celle-ci.

En 1763, la maison de Rubens fut achetée par Charles Nicolas Joseph de Bosschaert : l'acte authentique est du 3 août. Ce nouveau propriétaire la rebâtit et la changea complétement : le portique qui séparait la cour du jardin fut plus tard couvert d'une construction et perdit les statues qui le surmontaient : on ferma en outre une des trois arcades. La chapelle, tournée vers la cour et haute de deux étages, devint une chambre ordinaire et sert encore de salon : un cabinet de malade, ménagé au premier étage, permettait d'assister au service divin, couché dans un lit; on n'avait qu'à ouvrir une fenêtre. Le pavillon du jardin fut aussi dépouillé d'un grand nombre de ses ornements, les deux statues, par exemple, que l'on y voyait entre des piliers et qui étaient de la main de Fayd'herbe, comme l'Hercule que l'on y admire encore : le frontispice de ce pavillon, bâti à la manière de Palladio, a gardé la table de marbre noir que Rubens y avait encastrée. La rotonde imitée du Panthéon de Rome, où il disposait ses précieux objets d'art, fut détruite il y a peu d'années, lorsqu'on sépara l'habitation en deux.

NOTE E.

Page 168. La fin du second acte de mariage de Pierre-Paul Rubens demande quelques mots d'explication : il fut contracté, est-il dit, *avec dispense des bans et du temps clos;* cela signifie que la célébration eut lieu pendant l'Avent, époque solennelle où l'Église défendait aux chrétiens de s'unir. Cette double dispense prouve que Rubens était impatient d'obtenir sa nouvelle épouse.

Théodore van Thulden.

Page 374. Une grave erreur typographique a été commise à la ligne 13 : on a imprimé 1733 au lieu de 1633.

FIN DES NOTES ET SUPPLÉMENTS.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE IV.

Pierre-Paul Rubens.

CHAPITRE V.

Pierre-Paul Rubens.

CHAPITRE VI.

Pierre-Paul Rubens.

CHAPITRE VII.

Pierre-Paul Rubens.

CHAPITRE VIII.

Antoine van Dyck.

CHAPITRE IX.

Antoine van Dyck.

CHAPITRE X.

Jacques Jordaens.

CHAPITRE XI.

François Snyders.

CHAPITRE XII.

Les trois Teniers.

CHAPITRE XIII.

Les trois Teniers.

CHAPITRE XIV.

Érasme Quellyn le vieux.

CHAPITRE XV.

Autres élèves de Rubens.

CHAPITRE XVI.

Autres élèves de Rubens.

CHAPITRE XVII.

Autres élèves de Rubens.

CHAPITRE XVIII.

Antagonistes de Rubens.

CHAPITRE XIX.

Antagonistes de Rubens.

CHAPITRE XX.

Les imitateurs de Rubens.

CHAPITRE XXI.

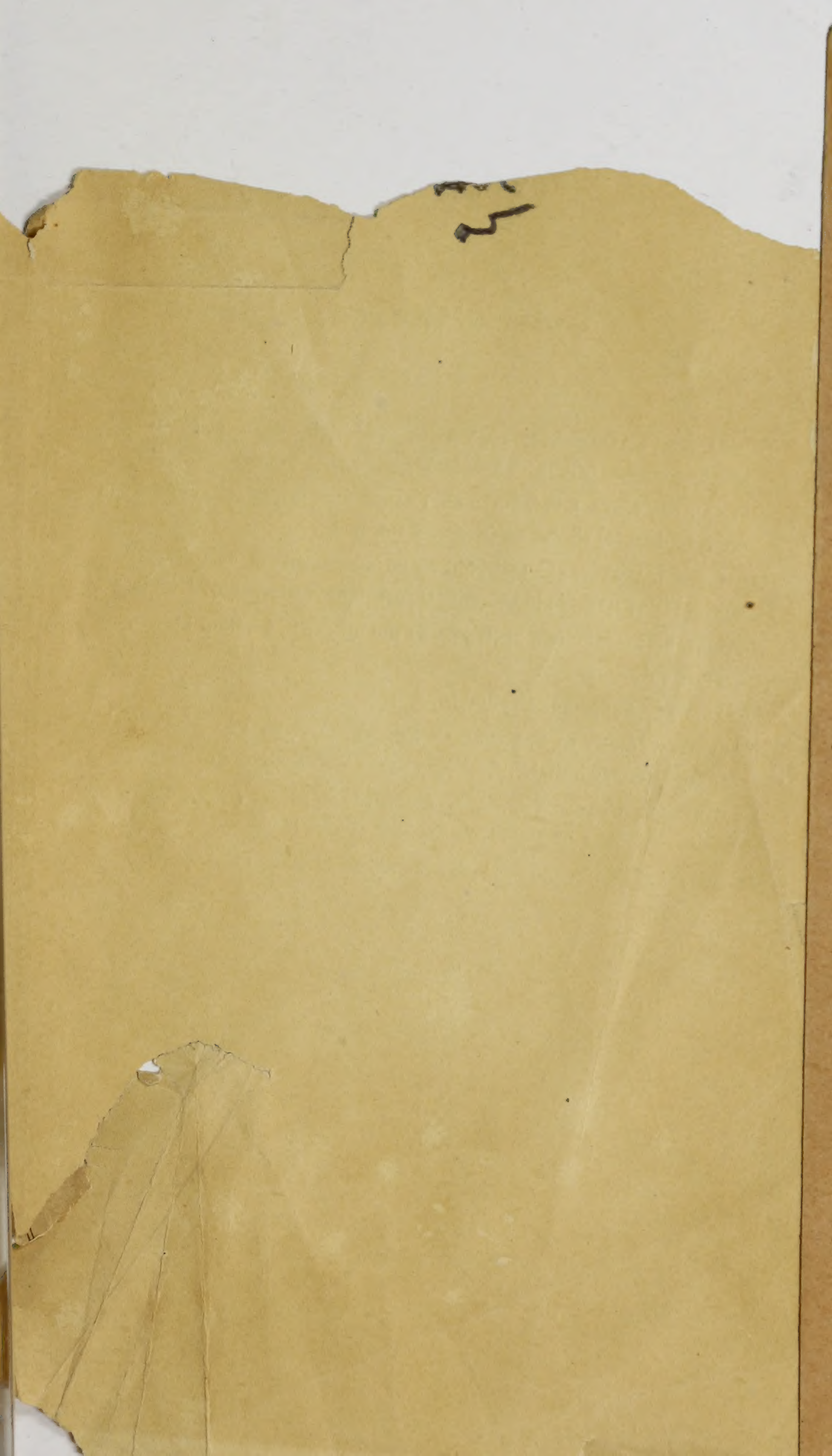
L'école de Rubens à la seconde génération.

CHAPITRE XXII.

Artistes de divers genres formés par Rubens.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

St-Denis. — Typ. de DROUARD.



OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

ÉTUDES SUR L'ALLEMAGNE, renfermant une histoire de la peinture allemande, seconde édition. 2 vol. in-8°.

HISTOIRE DES IDÉES LITTÉRAIRES EN FRANCE AU XIXe SIÈCLE, et de leurs origines dans les siècles antérieurs. 2 vol. in-8°.

SOUVENIRS D'ANGLETERRE (descriptions de monuments et de tableaux, de mœurs et de paysages ; biographies et recherches historiques). 1 vol in-8°.

HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE ET HOLLANDAISE, 4 vol. in-8°, avec un supplément.

LES PEINTRES BRUGEOIS. 1 vol in-18.

L'ARCHITECTURE ET LA PEINTURE EN EUROPE du Ve au XVIe SIÈCLE (dans le grand ouvrage intitulé : *Le Moyen âge et la Renaissance*).

LA CABANE DE L'ONCLE TOM, ou la vie des Nègres en Amérique, quatrième édition, avec une biographie de l'auteur. 1 vol. in-18.

LE CAPITAINE FIRMIN, ou la Vie des Nègres en Afrique. 1 vol. in-18.

SAINT-DENIS. — TYPOGRAPHIE DE DROUARD.